Eyck

IV. 21.

Bg o 187

J. He

Anzeige: Hesperus 1823 N. 21.

— . sch. gut: Kunstbl. 1823 N. 54.

Ueber die Grabschrift des Hugo van der Göes: Kunstbl. 1828 N. 4.

N. V

Ueber
Hubert und Johann van Eyck.

Von

Dr. Gustav Friedrich Waagen,
correspondirendem Mitgliede der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Breslau.
Im Verlage von Josef Max und Komp.

1822.

Druck und Papier von Deutrich in Leipzig.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

Vorrede.

Die ersten Ergebnisse des in den letzten Jahrzehnten immer allgemeiner auflebenden Sinnes für alles, was im Mittelalter in Poesie und bildender Kunst Treffliches geleistet worden, bestanden darin, daß man die Gedichte aus den lange in Vergessenheit gelegenen Handschriften abdruckte und fleißig las, die Gebäude, Sculpturen und Gemälde aus jener Zeit aufmerksam betrachtete, von den ersten beiden Abbildungen nahm, und die letzten, da wo es anging, in Sammlungen vereinigte. Erst nachdem man so mit dem Vorhandenen bekannt geworden, öffnete sich das Feld für historische Untersuchungen über alle diese Gegenstände, und wurde es zugleich Aufgabe, jegliches gehörig zu würdigen und ihm seine Stelle in dem Gebiete des ihm Verwandten anzuweisen. Für die Architectur und Sculptur ist schon

manches Dankenswerthe in diesen Beziehungen geleistet worden, für die Malerei vermißt man dagegen dergleichen noch gar sehr. Was die Geschichte der altitaliänischen Malerei anlangt, hoffen wir die Ausfüllung dieser Lücke von dem Freiherrn von Rumohr, welcher an Ort und Stelle viele genaue Untersuchungen darüber angestellt hat, und dessen Aufsätze in dem Kunstblatte schon hinlänglich beweisen, wie sehr er dazu berufen ist. Die Geschichte der altdeutschen und altniederländischen Malerei sucht indeß noch immer einen Bearbeiter, welcher das leistete, was man jetzt mit Recht von einem Werke solcher Art fordert. Wegen des großen Mangels der nöthigen Vorarbeiten möchte es auch für einen Menschen fast unmöglich sein, etwas beide Umfassendes, und zugleich nur einigermaßen Befriedigendes, zu liefern. Nur aus genauen Studien über einzele große Meister, aus der näheren Beleuchtung kurzer, wichtiger Zeiträume, kann allmählig eine wahre Kunstgeschichte erwachsen. Demgemäß haben wir hier einstweilen etwas über das Leben, die Werke und die Stellung des Johann van Eyck in der Kunstge-

schichte zusammengetragen, woran sich in der Folge etwas Aehnliches über seine Schule anschließen dürfte. Die Ueberzeugung, daß dieser Meister und seine Nachfolger zu den allermerkwürdigsten und wichtigsten Erscheinungen im Gebiete der mittelalterlichen Kunst gehören, welche noch nie in allen ihren Beziehungen gewürdiget worden, und das Glück, den größten Theil der Kunstwerke, welche wir noch von ihnen besitzen, aus eigener Anschauung zu kennen*), haben uns vermocht, uns dieser noch für jetzt mit mancherlei Schwierigkeiten verknüpften Aufgabe zu unterziehen. Nur durch einen langen

*) Als: die Bilder, welche sich im Jahre 1814 im Museum zu Paris befanden, die in den k. Sammlungen zu München und Schleißheim, in den öffentlichen Gallerieen, in den Kirchen und Rathhäusern zu Brüssel, Gent, Brügge, Leyden, Amsterdam, ferner die in den Privatsammlungen des Herrn Bettendorf zu Achen, des Herrn Wallraf, Liewersberg, Fochem zu Cöln, von allen jedoch die in der Sammlung der Herren Boisserée und Bertram, früher zu Heidelberg, gegenwärtig zu Stuttgart. — Letzte Sammlung, so wie die Verdienste ihrer Besitzer um altdeutsche Kunst sind in Deutschland, ja in Europa, zu bekannt, als daß es nicht überflüssig sein sollte, hier noch besonders davon zu reden.

Aufenthalt in den Niederlanden, welcher uns bisher nicht vergönnt gewesen, durch das Zuratheziehen der inländischen Chroniken und Archive, ist über manche dunkle Punkte Aufklärung, für manche Muthmaßungen Bestätigung, oder Berichtigung zu erwarten. Weit entfernt daher, vorliegende Arbeit für erschöpfend und genügend zu halten, sehen wir vielmehr die großen Mängel derselben sehr wohl ein, und sind vollkommen zufrieden, wenn die wenigen Kenner in diesem Fache uns das Zeugniß geben, unseren Gegenstand um einen Schritt weiter, als unsere Vorgänger, gefördert, und wenigstens auf diejenigen Stücke aufmerksam gemacht zu haben, welche dabei vorzüglich zu berücksichtigen sind.

Schließlich müssen wir noch dankbar der Aufmerksamkeit erwähnen, welche die philologisch-philosophische Classe der königl. Akademie der Wissenschaften unseren Untersuchungen geschenkt hat, so daß uns die Ehre zu Theil geworden, derselben in mehren Sitzungen im Laufe des Jahres 1821 die hier gewonnenen Resultate dem Wesentlichen nach vorlegen zu dürfen. München, den 10. April 1822.

Der Verfasser.

Inhalt.

Einleitung. Seite

1. Von der Behandlung der Kunstgeschichte, so wie von den Schriftstellern über Hubert und Johann van Eyck und des letzten Schule. 1
2. Ueber den Schauplatz, auf welchem, und die Verhältnisse, unter denen sich Johann van Eyck und seine Schule entwickelt haben. 29
3. Ueber die Ausübung der Malerei in den Niederlanden vor den Zeiten der Brüder van Eyck. . 60

Ueber Hubert und Joh. van Eyck.

1. Namen und Lebenszeit der Brüder van Eyck. . 74
2. Lebensumstände der Brüder van Eyck. . . . 83
3. Erfindung der Oelmalerei durch Johann van Eyck. 88
4. Johann's van Eyck Verdienste um die Linien- und Luftperspective. 131
5. Johann's van Eyck Verdienste um die Glasmalerei. 138

Seite
6. Künstlerischer Charakter des Johann van Eyck. . 139
7. Verhältniß des Johann van Eyck zu den anderen vorzüglichsten Malerschulen seiner Zeit. . . . 165
8. Einwirkung des Johann van Eyck auf die Richtung der Malerei in den Ländern, wo dieselbe mit Erfolg getrieben wurde. 172
9. Gemälde des Hubert und Johann van Eyck, so wie Nachbildungen derselben in Kupferstich oder Steindruck. 195

Einleitung.

1. Von der Behandlung der Kunstgeschichte, so wie von den Schriftstellern über Hubert und Johann van Eyck und des letzten Schule.

Da unsere Ansichten über die Behandlungsweise einer Kunstgeschichte von denen, nach welchen die meisten Werke über neuere Malerei bisher verfaßt worden, mehrfach abweichen, so halten wir es nicht für überflüssig, dieselben hier kürzlich darzulegen, um so mehr als Einiges in der folgenden Abhandlung mehren unserer Leser, wenn sie nicht die Gründe kennen, welche uns bewogen es hineinzuziehen, vielleicht als nicht zur Sache gehörig erscheinen möchte. — Es dürfte zugleich hier der schicklichste Ort sein, von den Schriftstellern über J. v. Eyck und seine Schule zu handeln, und den Werth eines jeden kürzlich in Erwägung zu ziehen.

Man kann die große Anzahl der Schriftsteller über die Geschichte der neuern Malerei füglich in

zwei Klassen eintheilen. Die eine bilden die Quellenschriftsteller, oder solche, welche uns, so weit wir es in Erfahrung bringen können, die ältesten und zuverläßigsten Nachrichten darüber aufbewahren, mögen sie nun in Werken, welche ausschließlich diesem Gegenstande gewidmet sind, oder in Schriften anderen Inhalts gelegentlich davon handeln. Die zweite Klasse machen alle diejenigen aus, welche aus den Schriften der ersten geschöpft haben, sei es, daß sie sich begnügen, das Ueberlieferte bloß zu berichten, oder nach eigenem Urtheil eine neue Zusammenstellung desselben zu versuchen. Wie indeß wenige der ersten Klasse durchaus als Quelle gelten können, so können es wiederum viele der zweiten wenigstens in einigen Punkten. Ja es kann ein Werk beiden ungefähr mit gleichem Rechte angehören, wie z. B. Sandrart's Malerakademie für die oberdeutschen Künstler zum Theil zu der ersten, für die altniederländischen aber fast durchaus zur zweiten zu rechnen ist. Wenn der Werth der Schriftsteller der ersten Klasse vor allem nach der größeren oder geringeren Zuverläßigkeit ihrer Nachrichten, zunächst nach der mehr oder minder geistreichen Art, auf welche dieselben mitgetheilt sind, endlich nach dem näheren oder entfernteren Zeit-Verhältniß, in welchem sie sich zu dem Behandelten befinden, bestimmt wird: so ist bei de-

nen der zweiten Klasse das treue Berichten aus jenen das Geringste, was verlangt werden kann, und allein nur als ein kleines Verdienst anzuschlagen; es kömmt bei ihnen vorzüglich darauf an, in wie fern sie das Vorhandene mit gehöriger Kritik benutzt, neue Quellen entdeckt und aufgeschlossen, die ganze Masse aber geistig durchdrungen, und zu einem neuen, organischen Ganzen gestaltet haben.

Wie Vasari und van Mander unter den Schriftstellern der ersten Klasse überhaupt die wichtigsten sind, so sind sie es auch für J. v. Eyck und seine Schule. Man könnte sie die Chronikenschreiber in der Kunstgeschichte nennen. Alles, was sie auf irgend eine Weise von dem Leben und den Werken jedes Künstlers haben in Erfahrung bringen können, erzählen sie uns in einer behaglichen Breite. Das Wesentlichste ist oft gar nicht, oder nur kurz berührt, Unwichtiges dafür ausführlich und als Hauptsache behandelt. Durch die Eintheilung in lauter einzele Lebensbeschreibungen, ist die Zerstückelung so groß, daß es äußerst schwierig wird, einen Ueberblick des Ganges zu gewinnen, welchen die Kunst im Ganzen genommen hat; und selbst in der Angabe der einzelnen Thatsachen ist bei ihnen eine genaue Kritik nicht zu suchen. Für diese Mängel auf der einen Seite gewähren sie uns indeß auf der

andern wieder große Vorzüge. Sie sind entweder Zeitgenossen der Künstler, von denen sie handeln, oder lebten doch von den Schriftstellern über diese Gegenstände ihnen zunächst. Ihre Werke tragen daher noch am meisten das Gepräge der Zeit, in welcher jene Künstler blühten, und können uns am lebendigsten in dieselbe zurückversetzen. Gar vieles schrieben sie nach mündlicher Ueberlieferung. Besonders sind die Kunsturtheile, welche sie beibringen, häufig nicht ihre eigenen, sondern rühren aus einer für das Schaffen und Schätzen von Kunstwerken glücklicheren Zeit her, als in welcher Vasari, noch mehr aber van Mander, lebte. Die vielen einzelen Züge, welche sie von der Persönlichkeit des Künstlers mittheilen, führen uns den ganzen Menschen vor die Augen, und tragen viel dazu bei, daß wir auch seine eigenthümliche Richtung in der Kunst besser begreifen. Endlich gibt ihnen das Unbefangene, Schlichte, Treuherzige, Poetische in ihrer Denk- und Schreib-Art etwas höchst Anziehendes.

Die Nachrichten, welche uns Vasari über den Johann van Eyck, besonders über seine Erfindung der Oelmalerei und deren Verbreitung nach Italien aufbehalten hat, haben vielfachen Widerspruch erfahren, und noch neuerdings ist ihre Glaubwürdigkeit durch die Behauptung, daß er gar keine Quelle da-

für angebe, angefochten worden *). Auch läßt sich nicht läugnen; daß er für das, was er über J. v. Eyck sagt, im Einzelnen keinen Gewährsmann anführt. Er hat jedoch über seine Quellen nicht gänzlich geschwiegen. In dem Abschnitte nämlich, worin er von dem J. v. Eyck und vielen andern niederländischen Künstlern handelt, sagt er, nach Erwähnung des Malers Lambert Lombard: „Von den trefflichen Eigenschaften dieses Lambert hat mir M. Domenico Lansonio von Lüttich, ein in den Wissenschaften viel erfahrner Mann, und in allen Dingen von großem Urtheile, durch seine Briefe viele Nachrichten mitgetheilt." **)

Er erwähnt darauf noch namentlich einer Biographie des Lombard in lateinischer Sprache, welche er von demselben erhalten habe, und gibt den Inhalt seines ersten Briefes vom Jahre 1564 an. Dieser Lampson, damals Secretair des Bischofs von

*) S. Tambroni in der Vorrede zu Cennino Cennini Trattato della pittura. Roma 1821. p. 37.

**) S. den 3ten Band. p. 271. der Ausgabe, welche von 1648 bis 1663 zu Bologna in 3 Bänden in Quart erschienen ist, von denen der erste die beiden ersten Theile, die andern beiden aber den dritten Theil des Werks enthalten. Unsere Citate beziehen sich immer auf diese Ausgabe, da wir nicht Gelegenheit hatten, eine andere, bessere benutzen zu können.

Lüttich, gab sich theoretisch viel mit dem Studium der bildenden Künste in seinem Vaterlande ab, und übte die Malerei selbst praktisch aus. Wir haben von ihm noch eine Anzahl Gedichte auf die berühmtesten altniederländischen Maler, von denen van Mander in seinem Werke Uebersetzungen in die holländische Sprache gegeben hat. Ihm mochte Vasari vorzüglich seine Nachrichten über die niederländische Schule verdanken. Unter den anderen, außer Lombard, von welchen er ihm geschrieben, kann füglich auch J. v. Eyck begriffen sein. Man kann zwar einwenden, daß von der Erfindung der Oelmalerei schon in der ersten Ausgabe des Vasari, welche bei Lorenz Torrentino im Jahre 1550 zu Florenz in 2 Bänden in 4. erschien, die Rede sei *), also zu einer Zeit, da er mit dem Lampson noch nicht bekannt war; doch können wir auch hier noch eine Spur seiner Quelle nachweisen. Er erzählt nämlich, wie er mehre flamändische Künstler gekannt habe, von denen wir nun den Michael Cocxie, welchen er 1522 zu Rom sah, den Johann von Calcar, mit welchem er 1545 zu Neapel eines vertrauten Um-

*) Die Stelle in der Vorrede und das Leben des Antonello von Messina ist mit unwesentlichen Abweichungen wirklich darin enthalten. S. Band 1. p. 84. u. p. 379 — 386. und die Bolognesische Ausgabe. Band 1. S. 49. u. 282. —

gangs pflog, und den Bildhauer Johann Bologna von Douay erwähnen *). Was war wohl natürlicher, als daß ein Mann, der eifrigst für eine Kunstgeschichte sammelte, solche Männer auf das genaueste über diejenige ihres Landes befragte? Ja von dem letzten sagt er selbst, nach Erwähnung des J. v. Eyck, und einer großen Anzahl anderer niederländischer Künstler, daß er von allen diesen durch ihn und den Johann Stradamus (der uns indeß hier nichts angeht, indem er erst nach dem Jahre 1550 nach Italien gekommen ist) Kenntniß erhalten habe. Was er demnach in der ersten Ausgabe über den J. v. Eyck berichtet, mag er höchst wahrscheinlich von diesen erfahren haben. Wäre dieses, wie man hat behaupten wollen, gänzlich falsch gewesen, so würde Lampson, als er ihn in dem oben angezogenen Briefe dringend zu einer zweiten Herausgabe seiner Malerbiographieen aufforderte, es ohne Zweifel berichtigt haben, besonders da die Nachrichten über J. v. Eyck, welche nur in der zweiten Bearbeitung seines Werks, die 1568 zu Florenz bei den Giunti in 3 Bänden in Quart ans Licht trat, enthalten sind **), vermuthlich von ihm herrühren.

*) S. Band 3. S. 268.

**) S. Band 3. S. 268.

Carl van Manders Lebensbeschreibungen der niederländischen und hochdeutschen Maler ist für die ersten, und zum Theil auch für die letzten, von derselben Wichtigkeit, wie das Werk Vasari's für die italienischen Künstler. Der Verfasser, welcher von 1558 bis 1606 lebte, war selbst ein sehr geschickter Zeichner und Maler, folgte aber leider gar zu sehr in der Kunstrichtung seinem Freunde Bartholomäus Spranger, woher er denn in seinen Compositionen und Stellungen zu sichtbar absichtlich und manierirt, im Ausdrucke unbedeutend, im Colorit ohne Wahrheit ist. Dieses muß man wissen, um sein, häufig in ähnlichen Ansichten befangenes, Urtheil immer richtig würdigen zu können. Unter diesen Umständen ist es zu bewundern, daß es ihm dennoch nicht an Sinn für die Schönheiten in den Werken der ältesten Meister, als des J. van Eyck, des Albrecht von Ouwater u. a. fehlt. So sagt er ausdrücklich, wie die Maler seiner Zeit, was die Unschuld, Einfalt, Andacht und Reinheit des Ausdrucks anlange, bei jenen Alten in die Schule gehen könnten *). Im Ganzen ist er, wie Vasari, mit dem Lobe allzu freigebig. Die große Dürftigkeit seiner Nachrichten über Leben und Werke oft

*) Bl. 127. A.

sehr berühmter Künstler ist nicht die Folge seiner Nachläßigkeit im Sammeln, sondern die Ursache davon ist in der üblen Gewohnheit bei den Deutschen und Niederländern zu suchen, in früherer Zeit nur äußerst wenig über ihre Künstler aufzuzeichnen. Van Mander äußert dieses selbst in der Vorrede*), und fühlt das Unzulängliche seiner Arbeit an vielen Orten sehr lebhaft. So sagt er im Leben des Franz Porbus **): „Wenn man wüßte, welchen Fleiß und Mühe er, nach seinem Vermögen, ja fast über dasselbe sich gegeben habe, um Nachrichten über das Leben der Künstler zu erhalten, so würde man es ihm gerne verzeihen, daß er oft zu weniger gekommen wäre, als er gesucht hätte — — und obgleich die Notizen über einige der berühmtesten sehr mager wären, möchte er sie doch ungern ganz mit Stillschweigen übergehen." Außer den vielen Nachrichten, welche auf mündlicher Ueberlieferung beruhen, und ihm besonders von den Künstlern seiner Zeit mitgetheilt wurden, erhielt er ohne Zweifel eine große Anzahl aus den Familien-Papieren der Nachkommen mancher Maler; dieses geht aus seinen Klagen hervor, daß mehre derselben sich so wenig um

*) Bl. 122. A.

**) Bl. 174. B.

den Ruhm ihrer Vorfahren bekümmerten, und seinen Bitten entweder gar nicht, oder doch nur sehr unvollkommen nachkämen *). In der Folge der Lebensbeschreibungen muß man bei ihm keine durchgängig chronologische Ordnung suchen, wie doch wohl geschehen. Zu dem Ende des Appendix sagt er selbst: der Leser werde zuweilen finden, daß er das Leben jüngerer Maler früher, als das von ältern, beschrieben habe; doch dieses komme daher, weil er auf die Notizen über manche länger habe warten müssen. Er ist der einzige, welcher uns etwas Ausführlicheres

*) Fiorillo Gesch. der Mal. in Engl., od. Th. 5. S. 251. behauptet fälschlich, daß van Mander Lebensbeschreibungen der flamändischen Maler, welche Lucas de Heere in Versen abgefaßt hatte, benutzt habe; denn van Mander beklagt es in der Vorrede und im Leben des de Heere (Bl. 122. A. und 173. B.) sehr, daß er trotz aller angewandten Mühe, derselben nicht hätte habhaft werden können. Dieser de Heere, selbst Künstler und Lehrer des van Mander, war ein sehr gebildeter, wohlunterrichteter Mann (S. sein Leben bei van Mander Bl. 173. A. ff.); und nach einem Gedicht über die Bilder der Brüder van Eyck zu Gent zu urtheilen, welches wir noch von ihm übrig haben (S. v. Mander Bl. 224. B. ff.) kann dieses verlorene Werk viel Schätzbares enthalten haben. Herr Füßli hätte daher in seinen Zusätzen im Künstler-Lexikon, unter dem Artikel de Heere seinen armseligen Spott, daß der Verlust desselben weniger als die Einbuße der Bücher des Livius zu bedauern sei, füglich sparen können; wenigstens steht solcher Spott einem Schriftsteller über Kunstgeschichte sehr übel an.

von dem Leben und den Werken des J. v. Eyck berichtet. Was er über die Erfindung der Oelmalerei beibringt, ist jedoch dem Vasari nachgeschrieben. Einige wenige Notizen ausgenommen, haben alle späteren Schriftsteller über van Eyck und die alten Niederländer ihre Nachrichten mittelbar oder unmittelbar aus dem Vasari und van Mander geschöpft. Wir haben uns der Ausgabe, welche im Jahre 1618 zu Amsterdam erschienen ist, bedient*).

*) Da, so viel wir wissen, noch nirgend in Deutschland ein genügender Bericht über die verschiedenen Ausgaben desselben gegeben worden ist, so möchte es, bei der Seltenheit des Buch's, für viele, welche sich mit Studien über Kunstgeschichte beschäftigen nicht ohne Interesse sein, etwas Näheres darüber zu erfahren.

Die erste Ausgabe sämmtlicher Werke des van Mander, noch zwei Jahre vor seinem Tode von ihm selbst besorgt, erschien unter dem gemeinsamen Titel: Het Schilderboeck etc. door Carel van Mander im Jahre 1604, in einem Quartbande, bei dem Buchhändler Paschier van Wesbusch zu Haarlem. Der Titel befindet sich in der Mitte eines Kupferstiches allegorischen Inhalts nach van Manders Zeichnung von J. Maetham gestochen. Es sind darin enthalten:

1) Den grondt der Edel vry Schilderkonst. — Der Zueignung und Vorrede folgen auf 11 Blättern 29 Gedichte, meist zum Lobe van Manders und seiner Werke. Hierauf kommt das Lehrgedicht selbst von Blatt 1 bis 55, worin von den verschiedenen Stücken, welche einem Maler zu seiner Kunst erforderlich sind, gehandelt wird.

2) Het Leven der oude Antyche doorluchtige Schilders.

Außer den Nachrichten bei Vasari und van Mander gelten uns noch die bei zwei anderen, früheren Schriftstellern als Quellen über J. v. Eyck und seine Schule.

Der wichtigste davon ist Facius in seiner Schrift

---

von Blatt 59 — 90., oder das Leben der altgriechischen und altrömischen Maler. Mit der Jahreszahl 1603.

3) Het Leven der Moderne, oft dees-tytsche doorluchtige Italiaensche Schilders. Von Blatt 91 bis 195. Mit der Jahrszahl 1603.

4) *Het Leven der doorluchtige Nederlandtsche en Hoghduytsehe Schilders. By een vergadert en beschreven door Carel van Mander, Schilder.* 1604. von Blatt 196 — 300. Appendix, Register über Nr. 2. 3. 4. und Druckfehler nehmen noch 4 unpaginirte Blätter ein.

5) Utlegghingh op den Metamorphosis. Publ. Ovidij Nasonis etc. 1604. Dieser Titel befindet sich in der Mitte eines, nach van Manders Erfindung, von Maetham gestochenen Blatts, allegorischen Inhalts. Von Bl. 1 — 123. Hier gehen ebenfalls 13 Gedichte, meist zum Lobe des van Mander, voraus. Das Werk ist ein Realcommentar zu Ovid's Metamorphosen, welcher van Mander als einen Mann von Belesenheit kennen lehrt.

6) Van de Uytbeeldingen der Figuren, en hoe de oude Heydenen hun goden hebben uytgebeeld en onderscheyden. Von Bl. 124 — 136. und ein Register über Nr. 5. Es wird hierin von der Vorstellungsart der alten Götter, von der allegorischen und symbolischen Bedeutung vieler Natur- und Kunst-Gegenstände, endlich von der Darstellungsweise einiger allegorischer Figuren gehandelt.

de viris illustribus. Laurentius Mesus, welcher dieses Werk zuerst im Jahre 1745 zu Florenz in einem Quartbande herausgegeben, beweiset aus den angehängten Briefen des Verfassers, daß dasselbe in den Jahren 1455 und 1456 ist geschrieben wor-

---

Alle diese Arbeiten sind mit einer Zueignung, und, die letzte ausgenommen, auch mit einer Vorrede des van Mander begleitet.

Die zweite Ausgabe hat, wie die erste, den Titel Het Schilder-Boeck door Carel van Mander. t'Amsterdam by Jacob Pietersz Wachter Boekverkoper op den Dam. Anno 1618. Ein Band in Quart. Das Titelkupfer, dem in der ersten Ausgabe ziemlich ähnlich, ist wahrscheinlich nach Wernherr van den Valkart's Erfindung (denn diesen Namen dürfte das W. Val., welches darauf steht, bedeuten), von N. Lastmann gestochen. Bis auf kleine Abweichungen in der Orthographie, ist diese Ausgabe ein unveränderter, sehr correcter Abdruck der ersten: nur daß das ausführliche Leben Manders von einem Ungenannten am Ende des Ganzen hinzugefügt ist, so wie vorn sein Bildniß von N. Lastmann gestochen. Die einzelen Schriften scheinen zuerst besonders erschienen, dann aber erst zusammen herausgegeben zu sein; denn Nr. 2. u. 4. haben die Jahreszahl 1617, Nr. 3. 5. 6. aber 1616. an der Spitze; Nr. 1. nimmt 22 Bl. ein, bei Nr. 2. beginnt die Zahl der Blätter von neuem, und läuft durch Nr. 3 und 4 bis 213. fort, Nr. 5. fängt wieder von vorn an, und geht durch Nr. 6 bis 122. Das Leben van Manders ist nicht paginirt, nimmt jedoch 7 Blätter ein. Nur zwei kurze Notizen von einem Joan Ariaensz von Leyden und einem Hubert Tons, welche in den Verbesserungen des Appendix zu dem Leben der Maler in der ersten Ausgabe enthalten sind,

den. Wir erfahren von ihm zugleich, daß Facius aus Spezia, an der genuesischen Küste gebürtig, ein geachteter Humanist aus der Schule des Guarini von Verona gewesen, der mehre Briefe mit dem Poggio gewechselt, welche uns auch noch übrig sind,

---

fehlen in dieser. Uebrigens ist sie sauberer gedruckt, und jede Seite in zwei Columnen gespalten. In einer Anzahl Exemplare findet sich die bekannte Sammlung von 69 Künstlerbildnissen vertheilt, welche Johann Jansonius ebenfalls um 1618 zu Amsterdam unter dem Titel theatrum honoris herausgegeben hat.

Von diesen Werken wurden seitdem nur die Lebensbeschreibungen der niederländischen und hochdeutschen Maler unter folgendem Titel herausgegeben: *Het Leven der Doorluchtige Nederlandsche en eenige Hoogduitsche Schilders voormals byeen- vergadert en beschreven door Carel van Mander, Konst-Schilder, en au, volgends het oorspronglycke van den Schryver in de hedendaagsch Nederduitsche Spraacke en Styl overgebrugt, met verscheiden bygevoegte Aanmerkingen, Ophelderingen en verdere Levens- en Kunst-Bysonderheden vermeerdert, en vollediger gemaacht door wylen Jacobus de Jongh en na desrelfs overleden, door eene beqwaame hand. Met het Leven van deu Schryver, naar deu besten druk van't Jaar 1618. Versiert met de Afbeeldingen der vornaamste Schilders. te Amsterdam by Steven van Esveldt. 1764.* 2 Theile in 8., deren erster 354, der zweite 271 Seiten und ein Register über das Ganze enthält. Die Uebertragung in die neuholländische Sprache ist ziemlich frei geschehen, und der treuherzige Ton des van Mander häufig darüber verloren gegangen. Gegen das in der Vorrede gegebene Verspre-

und bis zum Jahre 1457 gelebt hat. Er war also ein Zeitgenoß des Joh. van Eyck, und ein höchst gebildeter Mann, so daß auf sein Urtheil über Kunstwerke etwas zu geben ist. Beide Umstände sind uns von großer Wichtigkeit, und wir werden unten daraus mehre Folgerungen ziehen. Morelli

---

chen, die Ordnung in der Folge der Künstler beizubehalten, werden sie doch hie und da umgestellt, so z. B. Th. 1. S. 56. ff. die weniger bekannten Maler, welche v. Mander nach der Ausgabe von 1618, Bl. 127. ff. zusammenstellt. Dasselbe ist auch hie und da mit den einzelen Nachrichten über einen Maler geschehen, die in den älteren Ausgaben zuweilen ohne bestimmten Plan, wie sie gerade dem Verfasser eingefallen sind, auf einander folgen. (Vergl. das Leben von Blockland: Ausg. von 1618. S. 172. ff. und von 1764. Th. 1. S. 292. ff.). Diese neue Ausgabe ist demnach eigentlich eine Umarbeitung, und die zwei älteren Ausgaben sind für den, welcher den van Mander als Quelle benutzen will, unentbehrlich. Unter den Beiträgen sind nur die zuweilen neu, welche ein ungenannter Kunstliebhaber den Herausgebern mitgetheilt hat, und die durch *medegedeelde Berichten* oder *Bysonderheden* (Vergl. Vorrede und Theil 1. S. 154. Anmerk. 2.) ausgezeichnet sind. Es ist nur zu bedauren, daß die Quellen, aus welchen sie geschöpft worden, nicht angegeben sind. Die übrigen Zusätze ergänzen hie und da die Berichte des van Mander aus bekannten, nicht immer zuverläßigen, Werken, und sind daher von geringem Werthe. Außer dem Bildnisse des van Mander, von N. Lastmann und den 69 andern Künstlerbildnissen der Ausgabe von 1618, welche hier copirt sind, finden sich noch über 80 neue; sie sind sämmtlich von Jan Ladmiral, mittelmäßig, ja zum Theil schlecht radirt. —

gebührt, so viel wir wissen, das Verdienst, auf diese Stelle zuerst aufmerksam gemacht zu haben. (D. Notizie d'opere di disegno. Bassano. MDCCC. ein Band in 8vo.)

Der zweite ist der unbekannte Verfasser eines Tagebuchs, welches die Beschreibungen von Bildern enthält, die derselbe auf einer im ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts unternommenen Reise durch Ober-Italien in Privatsammlungen gesehen hat. Darunter sind uns die Nachrichten über Gemälde des J. van Eyck und anderer Niederländer in mehren Beziehungen höchst wichtig. Morelli hat das Verdienst, dieses Buch unter dem oben angeführten Titel herausgegeben, und mit trefflichen Anmerkungen begleitet zu haben.

Von den Schriftstellern der zweiten Classe führen wir zuerst aus der großen Zahl derjenigen, welche, ohne eigenes Urtheil hinzuzufügen, aus den obigen geschöpft haben, nur die berühmtesten an.

1) In Emanuel Sueyros Anales de Flandes, welche 1624 zu Antwerpen in Folio erschienen sind, findet sich im 2. Theil S. 88. u. 215, oder unter den Jahren 1410, 1411 und 1426, ein ziemlich vollständiger Auszug aus den Nachrichten über die Brüder v. Eyck bei van Mander. Fiorillo, welcher die Hauptstelle in seinen kleinen Schriften arti-

stischen Inhalts Th. 1. S. 193. mit einigen Fehlern hat abdrucken lassen, gibt irrig an, daß sie unter dem Jahre 1400 stehen.

2) Joachim von Sandrart gibt im zweiten Theile seiner deutschen Akademie, welche die Lebensbeschreibungen der niederländischen und deutschen Maler enthält, und im Jahre 1675 in Folio erschien, für die ersten und größtentheils selbst für die zweiten bis auf die Zeit des van Mander nur eine ungenaue Uebersetzung, oft sogar nur einen dürftigen Auszug aus dem Werke desselben*). Dieses geht so weit, daß selbst seine Vorrede mit wenigen Abände-

*) Er läßt nach seinem bloßen Gutdünken Künstler aus. So fehlen zwischen Hemling und Hemsen: Gerhard van der Meirn, Gerhart Hornbout, Liewin de Witte, Landsloot Blondel, Hans Vereycke, Gerhart van Brügge. Man könnte glauben, er überginge diese als minder wichtig, wenn er nicht wieder eben so wenig bekannte, als: den Johann Crause, Johann Mandyn und Peter Boom, aufgenommen hätte. S. Seite 216. f. Als Beispiel der Nachlässigkeit in der Uebersetzung diene eine Stelle im Leben des Rogier van der Weyde. Van Mander S. 129. erzählt von einem Bilde desselben: Es stelle einen alten, kranken, im Bette liegenden Vater vor, der seinem verbrecherischen Sohne die Gurgel abschneide. Daraus macht Sandrart: Es sei ein alter Vater vorgestellt, welcher seinen zwei krank liegenden Söhnen die Hälse abschneide. (S. S. 217.). Alles übertrifft jedoch die Verwirrung bei der Zeitbestimmung des Albrecht van Ouwater. (Man vergleiche van Mander Bl. 128. und Sandrart S. 217.)

rungen die des van Mander ist; ohne daß er doch denselben jemals als seine Quelle angäbe. Der treuherzige Ton, welchen man in seiner Erzählungsart rühmt, ist ursprünglich der des van Mander, und kommt dem Sandrart nur als Uebersetzer zu. Dieses Plagiat ist in seinem ganzen Umfange unseres Wissens bis jetzt noch nirgends nachgewiesen worden *), welches nur daraus zu erklären, daß man das Werk des v. Mander selbst höchst selten benutzt hat. Unsere Citate beziehen sich auf die Ausgabe von 1675.

3) Baldinucci Notizie d'opere di disegno enthält über Johann van Eyck (Tom. III. pag. 54. Ed. Manni) und andere, altniederländische Maler ebenfalls nur Auszüge aus dem van Mander, von dessen Werk er nach der Meinung des Morelli **) eine handschriftliche italiänische Uebersetzung benutzt haben mag.

Wir müssen noch bemerken, daß Fiorillo ***) irrt, wenn er behauptet, daß sich mehre Nachrichten über die van Eyck, als in den oben angeführten Werken

*) Nur Descamps La vie des peintres flamands etc. nennt ihn in dem Avertissement p. VII. einen wenig genauen Copisten des Carel van Mander.

**) S. Notizie d'Opere di Disegno p. 124.

***) Geschichte der Mal. in Deutschl. Th. 2. S. 291. und Gesch. der Mal. in Frankreich. S. 86.

enthalten sind, in Antonii Sanderi liber de scriptoribus Flandriae. (Antwerpiae. 1624.) und in Foppensi Bibliotheca Belgica. (Bruxelles. 1739.) fänden; indem der erste für das wenige, bekannteste, was er in seinen Brugensibus eruditionis fama claris S. 38. f. 49. f. u. 52. über diese Künstler beibringt, sich p. 37. auf den van Mander beruft, der zweite aber für seine Nachrichten t. 3. p. 635. das Werk des Sander als seine Quelle anführt.

Endlich bleibt uns noch von den Schriftstellern zu handeln übrig, welche es versucht haben, aus den vorhandenen Nachrichten über J. van Eyck und seine Schule ein systematisch angeordnetes, mit eigenen Urtheilen ausgestattetes, Ganzes zu bilden, und so eine eigentliche Kunstgeschichte zu liefern. Wir nehmen hier Anlaß, zuförderst über Schriften dieser Gattung im Allgemeinen etwas zu sagen. Ohne in der Regel die vorgefundenen Nachrichten einer genauen Kritik zu unterwerfen und den einzelen Quellen, aus welchen die Schriftsteller der ersten Klasse geschöpft haben, so weit es angeht, nachzugehen, ja häufig selbst ohne eine umfassende Anschauung der Kunstwerke derjenigen Meister zu besitzen, von welchen sie handeln, begnügen sie sich meist, aus den Schriften jener, und einer aus dem andern, ohne Weiteres zu compiliren; welches denn die Ursache

ist, daß wir Compilationen in der 4ten, 5ten Potenz, oder vielmehr Impotenz besitzen. Zudem haben sie das Feld, welches ihnen hauptsächlich noch anzubauen übrig war, nämlich die Entwickelung des technischen, wissenschaftlichen und geistigen Theils der Kunst jeder Schule, so wie jedes Künstlers zu verfolgen, gewöhnlich brache liegen lassen. Sie sind dabei geblieben, die Geschichte lediglich in einer Reihe von Lebensbeschreibungen der einzelen Künstler abzufassen, nur daß sie die näheren Lebensumstände und Charakterzüge, wodurch Vasari's und van Mander's Werke Mannichfaltigkeit und Leben erhalten, größtentheils als außerwesentlich, mit Stillschweigen übergehen, und uns nichts als eine lange Reihe trockener, vereinzelnter, oft unsicherer Notizen geben. Das eingestreute Raisonnement kann uns für diese Mängel nicht entschädigen, denn es ist in der Regel flach und schief, und trägt das Gepräge der Zeit, in welcher die Mehrzahl dieser Schriften entstanden ist, als der Geschmack, wie die Kunst selbst gänzlich in Verfall gerathen, besonders aber der Sinn für die geistige Bedeutung, welche auch einem Kunstwerke ohne technische und wissenschaftliche Vollendung, in allen Theilen, inwohnen kann, erstorben war; so daß der Anfang der Kunst in Italien eigentlich mit Raphael, in den Niederlanden

mit Lucas van Leyden, oder noch lieber mit Rubens gesetzt, alles frühere hingegen nur als mehr oder weniger barbarische Curiosität betrachtet wurde. Der Werth vieler Werke dieser Art ist demnach nur sehr gering anzuschlagen. Mehr oder weniger unterliegen diesen Vorwürfen z. B. die Schriften des de Piles, des d'Argenville, des Zanetti, selbst die des Lanzi, wenn sich seine Geschichte der Malerei gleich vor den übrigen durch eine geistreiche Schreibart auszeichnet. In Betreff des J. v. Eyck und seiner Schule führen wir hier nur die zwei an, welche am meisten Ruf haben.

Der erste ist Descamps, ein äußerst mittelmäßiger Maler *), welcher in dem Werke: La vie des peintres flamands, Allemands et Hollandois. Paris 1753. 4 Th. in gr. 8. davon handelt. Ueber die Künstler bis zum Jahre 1604. ist sein Werk, der Hauptsache nach, Auszug aus dem van Mander, den er an einigen Stellen nicht einmal richtig verstanden hat. So viel Preisens er nämlich auch in der Vorrede von den vielen speciellen, in dem Lande selbst benützten, Quellen macht, finden wir dennoch

---

*) Diderot sagte zu ihm, als er von seinem Schriftstellern hörte: „On dit, que vous vous melez de Litterature; Dieu veuille! que vous soyez meilleur en belles lettres, qu'en peinture.“ S. Fiorillo Gesch. der Mal. in Frankreich S. 425.

nur sehr wenig Neues bei ihm, und da, wo er etwas beiträgt, oder von van Mander abweicht, ist gewöhnlich die Quelle dafür nicht angegeben, so daß der kritische Werth seiner Notizen nur äußerst gering ist. Er hat indeß mehr, als andere Schriftsteller dieser Klasse, von den Lebensverhältnissen der Künstler aus dem van Mander beibehalten, und dieses ist es, was seinem Buche für solche, welche das des van Mander nicht kennen, noch immer viel Anziehendes gibt. Sein Bestreben, die Künstler in chronologischer Ordnung auf einander folgen zu lassen, ist löblich, nur ist zu tadeln, daß er sich hie und da noch zu sehr an die Reihenfolge derselben bei van Mander bindet, und dadurch in Irrthümer fällt. Seine Art, auch bei den Lebensbeschreibungen von Künstlern, deren Geburts- und Todes-Jahr ihm unbekannt sind, das Geburts-Jahr irgend eines gleichzeitigen Malers an den Rand zu setzen, um so ihre Zeit ohngefähr anzudeuten, hat Veranlassung zu vielen unrichtigen Bestimmungen in andern Werken über Kunstgeschichte gegeben, indem diese Zahlen häufig für die Angabe der Geburt des Künstlers genommen worden sind, bei dessen Biographie sie sich jedesmal befinden. Da sein Urtheil ganz in dem verderblichen Geschmack seiner Zeit befangen ist, so kommt van Eyck und seine Schule, wenn er nicht

den Urtheilen des van Mander nachschreibt, natürlich übel weg. Bei allem dem ist ihm eine gute Kenntniß und ein geübter Blick nicht abzusprechen. Von den meisten, welche seit ihm über die altniederländischen Maler geschrieben haben, ist er als erste Quelle benutzt worden.

Der zweite Schriftsteller dieser Klasse, welchen wir hier noch anführen, ist Fiorillo. Er handelt zuerst von J. van Eyck in einer Abhandlung über das Alter der Oelmalerei *). Was sich bei dem damaligen Stande der Dinge über diesen Gegenstand sagen ließ, ist dort mit Verstand, wenn gleich nicht ohne Parteilichkeit für J. v. Eyck, wie wir unten sehen werden, zusammengestellt. Alsdann gibt er Nachrichten über Leben und Werke der Brüder van Eyck und ihrer Schüler in der Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und in den Niederlanden (Th. 2. S. 283. ff.). Die Notizen über dieselben finden sich zwar dort ziemlich vollständig beisammen, doch sind sie zu vereinzelt neben einander gestellt, zu wenig in ein Ganzes verarbeitet. Es sind jedoch vorzüglich zwei Mängel zu rügen; einmal, daß der Verfasser häufig das Werk des van Mander

*) S. Kleine Schriften artistischen Inhalts. Göttingen 1803. Th. 1., S. 189. ff.

selbst nicht benutzt hat, und dadurch mit Sandrart und Descamps in Ungenauigkeiten und Irrthümer gefallen ist *), sodann, daß er äußerst wenig Kunstwerke des J. van Eyck und seiner Schule aus eigener Anschauung kennt, sondern seine Urtheile von andern bald hier, bald dort, entlehnen muß, wodurch das Ganze, da dieselben natürlich unter sich oft sehr verschiedenartig sind, etwas höchst Buntscheckiges und Schwankendes erhält.

Kürzlich ist eine Schrift: „Johann van Eyck und seine Nachfolger" von Johanna Schopenhauer erschienen. 2 Th. in 8vo. bei Willmanns zu Frankfurt am Mayn, welche in einer gefälligen Schreibart das Leben einer Anzahl von Malern der niederländischen und oberdeutschen Schule nach den Quellen bearbeitet, aber manchmal nur zu willkürlich ausgeschmückt enthält. Obgleich nicht frei von einzelen historischen Irrthümern, wird darin doch auch manches Neues, welches wir weiter auszuführen gesucht, schon angedeutet. Zuweilen sind die Beschreibungen von Gemälden zugleich gut gelungen, und wir wer-

*) So ist die Verwirrung über die Zeitbestimmung des Albrecht van Ouwater aus Sandrart auch in sein Werk übergeflossen. S. Gesch. d. Mal. in Deutschl. Th. 2. S. 301.

den daher in dieser Rücksicht davon Gebrauch machen, und darauf verweisen.

Weit mehr mit der ästhetisch-künstlerischen Würdigung des J. van Eyck, als mit dem Geschichtlichen über denselben, und daher keiner der beiden Klassen angehörig, befassen sich zwei Schriftsteller, — Göthe, im ersten Heft über Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn, — und ausführlicher, Hr. Dr. Schorn im Kunstbl. vom Jahre 1820. Nr. 57 — 59. Die von ihnen aufgestellten Ansichten sind aus Mittheilungen der Brüder Boisseree geflossen; und an beiden Orten, besonders am letzten, ist das Genügendste enthalten, was bis jetzt in dieser Beziehung gesagt worden ist; weshalb wir uns auch öfter auf dieselben beziehen werden.

Ein Hauptfehler, den die meisten Werke über neuere Kunstgeschichte theilen, besteht, unsers Bedünkens darin, daß sie dieselbe als etwas gänzlich Isolirtes, und nicht im Zusammenhange mit dem Ganzen ihrer Zeit und Oertlichkeit betrachten; indem doch jede Kunsterscheinung, so wie jede Veränderung derselben, nur aus diesem heraus, ganz verständlich ist. Es ist demnach erforderlich, die politische Geschichte, die Verfassung, den Charakter des Volks, den Zustand der Kirche, der Sitten, der Litteratur, endlich die Natur des Landes, in so fern zu betrach-

ten, als diese Stücke dem Gedeihen der Kunst hinderlich, oder förderlich gewesen, und sich dieselbe so, oder anders darnach gestaltet hat *). In Verbindung hiemit ist die Art dieser Gestaltung, oder der Charakter der Kunst bei einem Volke, und auf welche Weise sich derselbe im Laufe der Zeiten verändert hat, am besten zu erörtern, wie dieses z. B. von Winkelmann an der Geschichte der Sculptur bei den Griechen geleistet worden ist. Hat man so von der Richtung und dem Entwickelungsgange der Kunst eines Volks im Ganzen eine deutliche Einsicht gewonnen, dann mögen sofort die einzelen Künstler als Belege für diese allgemeinen Ergebnisse in der Ordnung folgen, nach welcher sich an ihren Hervorbrin-

---

*) Fiorillo spricht zwar auch in der Vorrede zum ersten Bande seiner Kunstgeschichte in Italien davon, wie gut es sei, immer die politische Geschichte im Auge zu behalten; doch wo es dieser wirklich versucht, ist seine Art nicht die rechte, er hält sich besonders zu sehr ans Allgemeine. Was enthält z. B. seine historische Einleitung zu der Kunstgeschichte in den Niederlanden, im dritten Bande seiner Geschichte der Malerei in Deutschland, anderes, als eine mit den allgemeinsten Notizen versehene Aufzählung der Beherrscher von Holland, Burgund, Flandern und Braband? D'Agincourt in seiner Histoire de l'Art par les Monumens — und der Graf Cicognara in seiner Storia della Scultura, haben die Nothwendigkeit eines solchen Anschließens der Kunstgeschichte an die politische, und an die sämmtliche anderweitige Bildung eines Volks, bis jetzt noch am lebhaftesten gefühlt, und am Meisten in ihren Werken darauf Rücksicht genommen.

gungen der Charakter einer jeden Epoche in der Kunst am bestimmtesten ausgesprochen hat. Während sie so gruppenweise nach ihrer innern Verwandtschaft zusammengeordnet und in einer höheren und allgemeineren Beziehung vereinigt sind, ist hier alsdann zugleich der Ort, alles dasjenige zu entwickeln, und zu würdigen, wodurch jeder Einzele, obgleich mit seinen Zeitgenossen in einem Geiste schaffend, dennoch sich wieder von ihnen allen unterscheidet, und als eine in sich geschloßene Eigenthümlichkeit erscheint. Bei dieser Darstellung des künstlerischen Charakters des Einzelen, muß von seinem Geburtsorte, seinen Lebensumständen, seiner Gemüthsart die Rede sein, indem diese Stücke auf dieselbe Weise zum Verständnisse seiner Kunstart dienen, wie die politische Geschichte, die Verfassung u. s. w. zu dem der Kunstrichtung bei einem ganzen Volke. Eben so ist, so viel schriftliche Notizen und Kunstwerke es möglich machen, der Gang, den seine Kunstentwickelung genommen, und die einzelen Epochen, welche sich etwa darin nachweisen lassen, zu bestimmen.

Um diese großen und mannichfaltigen Forderungen befriedigen zu können, muß der, welcher über bildende Kunst schreiben will, vorausgesetzt, daß er mit einem ausgezeichneten Sinn für die Anschauung begabt ist, — denn ohne diesen ist auf keine

Weise Heil für ihn — vor allen Dingen die Natur in allen ihren Formen und Beziehungen, vorzüglich aber in so fern sich ein höheres, geistiges Leben in ihr ausspricht, viel und aufmerksam betrachtet haben, indem er nur so beurtheilen lernt, was ein Kunstwerk im Verhältnisse zu derselben leistet; er muß ebenfalls mit den Mitteln, durch welche ein solches hervorgebracht wird, bekannt sein, denn dadurch allein lernt er einsehen, was es leisten kann. Alsdann kann er durch vieles Anschauen von Kunstwerken dahin gelangen, dieselben in allen Theilen zu verstehen. Mit ihnen vertraut, gehe er an das Studium der schriftlichen Quellen, welche jetzt erst für ihn lebendig und von wahrem Nutzen sein werden. Wer, bevor er gesehen, schon vieles, besonders Beurtheilendes gelesen, sieht dann schon mit befangenem Auge, und hat viel zu überwinden, um zur reinen, unbefangenen Anschauung durchzudringen, ja er gelangt oft niemals dazu. Durch Sehen und Lesen in engster Beziehung aufeinander, und sich gegenseitig ergänzend, bildet sich allein allmählich das sichere historische Urtheil über Kunstwerke. — Nur über den technischen Theil wird, nach unserer Ueberzeugung, allein der mit völliger Sicherheit urtheilen können, welcher denselben wenigstens einigermaßen aus der Ausübung kennt. Endlich ist einem Schriftsteller über Kunst-

geschichte die Bekanntschaft mit der politischen, Kirchen- und Litteratur-Geschichte in einem gewissen Grade unerläßlich.

2. Ueber den Schauplatz, auf welchem, und die Verhältnisse unter denen sich J. v. Eyck und seine Schule entwickelt haben.

Die Länder, welche das jetzige Königreich der Niederlande bilden, gehörten zu Cäsars Zeiten größtentheils zum belgischen Gallien. Vom Jahre 437 bis 844 n. Chr. Geb. machten sie einen Theil der fränkischen Monarchie aus. Als sich die drei Söhne Ludwigs des Frommen um diese Zeit in dieselbe theilten, kam Flandern an Karl den Kahlen, und blieb seitdem, das Mittelalter hindurch, Lehen von Frankreich. Die übrigen Landschaften, zum Antheile Lothars gehörig, wurden um 923 unter Kaiser Heinrich dem Ersten, wie ganz Lothringen, auf lange Zeit dem deutschen Reiche lehenspflichtig. Unter den kleineren Massen, worein sie zerfallen, war das Herzogthum Brabant (Niederlothringen) und die Grafschaft Holland am bedeutendsten. Beide hatten an

den mächtigen Bißthümern Lüttich und Utrecht unruhige Nachbarn. Das um 800 allgemein in diesen Ländern verbreitete Christenthum *) mußte schon früh zur Milderung der Sitten wirken, und der beständige Kampf gegen das Element, welches ihnen so oft Tod, oder Armut drohte, mag auf der andern Seite viel beigetragen haben, sich zeitig an eine kräftige Thätigkeit zu gewöhnen. Unabsehliche, treflich bewässerte Wiesen brachten die Viehzucht, und die Fruchtbarkeit des Bodens in andern Gegenden, den Ackerbau bald in Aufnahme. Selbst die Einfälle der Normannen, welche diese Länder im 9ten und 10ten Jahrhunderte, fast unwiderstehlicher und

*) In Flandern war es zu Dornik zwar schon von Piaton von Benevent um 290 verbreitet worden, doch allgemeiner geschah es erst in der ersten Hälfte des 7ten Jahrhunderts durch die Heiligen Amandus und Bavo, welche mehre Kirchen und Klöster stifteten (Vergl. Fiorillo, Einleitung zum 3ten Bande der Gesch. der Malerei in Deutschl. S. LVI. ff.). Um dieselbe Zeit baute Pipin von Landen in Brabant, wo das Christenthum schon früher angenommen worden, mehre Klöster und Abteien (S. Fiorillo, a. a. O. S. LXXVII.). In Holland ward es mit dauerndem Erfolge zuerst von Willebrord, einem Mönche aus Northumberland, von 690 — 737., und von Winfred (Bonifacius) von 717 bis 754, eingeführt. Der erste stiftete eine Kirche und ein Kloster zu Utrecht und wurde der erste Bischof daselbst. (S. Waagenar, Gesch. der verein. Niederlande. Uebersetzung von Hagen. Leipzig 1756. ff. in 4. Band 1. Buch 4.).

verwüstender als die Nordsee, überschwemmten, hatten dennoch ihr Gutes; sie reizten zur tapfern Gegenwehr, und ließen feste Burgen entstehen, um sich vor plötzlichem Ueberfalle zu schützen. Nachdem dieser Feind endlich für immer abgewiesen war, sehen wir in diesen Burgen die Gewerbe und Künste des Friedens, und den Handel, durch die Lage am Meer, und mehre schiffbare Flüsse höchst begünstigt, und von klugen Regenten durch Sicherung des Landfriedens und Ertheilung von Vorrechten befördert *), früher aufblühen, als in den meisten übrigen Ländern Europa's. So geschah es, daß eine Anzahl von Städten bald zu Selbstständigkeit und Macht heranwuchs, und mit ihnen sich ein dritter Stand ausbildete. Wenn dieses nun gleich in allen diesen Ländern der Fall war, so erscheint doch die Blüte der flamändischen Städte Gent, Brügge, Ypern, Lille, am frühesten und großartigsten, und wenn

*) Rühmlichst gedenkt Meyer (Commentarii sive Annales rerum flandricarum libri septemdecim autore Jacobo Meyero Baliolano. Antwerpiae MDLXI. 1. Vol. in fol.) der Grafen von Flandern, Balduin's, die Axt genannt (reg. von 1111 — 1119.), Karls des Guten (1119 — 1126) und Philipp's (1168 — 1191) als solcher, welche den Muthwillen des Adels beschränkt, das Volk gegen ihn in Schutz genommen, das Land von Räubern gereinigt, und dadurch Handel und Gewerbe gesichert haben.

schon die brabantischen Städte Löwen, Brüssel, Antwerpen und Mecheln, ihnen im Ganzen im 13ten, 14ten und 15ten Jahrhundert nachstehen müssen, so erscheinen die Verhältnisse der vornehmsten holländischen Städte, Dortrecht, Delft, Leyden, Haarlem, und Amsterdam dagegen in jener Zeit kleinlich. Die flamändischen Städte werden uns daher vorzugsweise beschäftigten, um so mehr, da die Kunstschule der van Eyck sich darin entfaltete, und füglich die flamändische Schule im engeren Sinne des Wortes genannt werden könnte. Um 1126 zeigten sich Gent, Brügge, Ypern, Lille, Douay, und einige andere Städte schon so mächtig, daß sie dem Grafen Wilhelm, als er ungewöhnliche Abgaben forderte, und die öffentlichen Aemter und Würden verkaufte, den Gehorsam aufsagten, und den Grafen Dietrich von Elsaß, als nächsten Erben, beriefen, und behaupteten. *) Dafür bezeigte dieser sich gegen die Städte dankbar, und gab ihnen Municipal-Verfassungen, welche sein Sohn Philipp um 1268 auch bestätigte **). Von dieser Zeit an, erhielten sie nach und nach die wichtigsten Privilegien, welche ihnen theils die Grafen zu ihrer Aufnahme

*) S. Meyer, unter dem Jahr 1126.

**) S. Meyer, unter diesem J. ff.

freiwillig zugestanden, theils aber auch denselben abgedrungen wurden. Jede außerordentliche Summe Geldes, den kräftigen Beistand im Kriege, die Anerkennung als Landesherrn, wenn der Bewerber mehre waren, mußte der Graf sich durch Ertheilung neuer Privilegien erkaufen, und keinem wurde die Huldigung geleistet, bevor er nicht alle bisherige Freiheiten eidlich und schriftlich bestätiget hatte. Im Weigerungsfalle, oder wenn sonst Eingriffe dagegen geschahen, stritten sie für dieselben auf das hartnäkkigste, und meist so glücklich, daß die Grafen, um die Ruhe herzustellen, ihnen ihren Willen thun mußten; wenn jene aber auch die Oberhand behielten, so daß sie einer Stadt ihre Privilegien hätten nehmen können, waren sie doch, bis auf Philipp den Guten von Burgund, klug genug, sie ihnen zu lassen, wohl wissend, daß auf der Volksmenge und dem Wohlstande dieser Städte ihre eigene Macht beruhte, welche sie fähig machte, selbst gegen die Könige von Frankreich zuweilen glücklich zu streiten *)

Die Hauptquelle des Wohlstandes der meisten Städte war die Tuchwirkerei, zu welcher der Graf Arnold der erste, dadurch, daß er im Jahre 959

*) So der Graf Robert gegen Philipp den ersten im Jahre 1071. S. Meyer u. d. J.

viele Handwerker und Künstler aus Deutschland in seine Staaten gerufen hatte, den Grund legte. Vor allen erhob sich dadurch Gent, welches zu seiner blühendsten Zeit allein 40,000 Weberstühle besaß, zu einer solchen Größe, daß es beinahe 2 deutsche Meilen im Umfange, noch 1526 über 35,000 Gebäude hatte *), und im Jahre 1380, 80,000 streitbare Männer, über 15, und unter 60 Jahren, zählte **). Im lebendigen, trotzigen Gefühle ihrer Kraft handelte diese Stadt, das Haupt von Flandern, öfter als selbständige Macht. So schloß Jakob Artavella, Oberzunftmeister zu Gent, als 1355 der hundertjährige Krieg zwischen England und Frankreich ausbrach, im Namen von Gent mit König Eduard dem dritten von England, weil Flandern damals die Wolle allein aus England bezog, und aus Haß gegen Frankreich, welches zu jener Zeit das westliche Flandern an sich gerissen hatte, ein Bündniß, welchem auch bald die andern Hauptstädte beitraten ***). Eduard schätzte den Artavella sehr und bediente sich öfters seines klugen Rathes. Im Jahre 1339 †) brachte er zum

*) S. Gramaye, antiquitat. Belgicae. Ausgabe von 1708 in Fol. in den Antiquitat. Fland. pag. 10.

**) S. Meyer u. d. J.

***) S. Meyer u. d. J. 1355.

†) S. dens. u. d. J.

gegenseitigen Schutz ihrer Privilegien ein anderes Bündniß zwischen Gent, Brügge, Ypern, und den drei wichtigsten Städten in Brabant: Löwen, Brüssel und Antwerpen zu Stande. Ja 1340 führte er endlich ein Heer von Gentern und anderen Städtern gegen das königlich französische Heer vor Dornick an *). Jede Zunft hatte ihre besondere Fahne **), und die Bürger waren so kriegerisch, daß, als Eduard der erste von England im Jahre 1279 mit 20,000 Mann zu Fuß und 4000 Reitern in Flandern überwinterte, und die Engländer Miene machten, die Stadt zu plündern, die Bürger, schnell versammelt, sie anfielen, überwältigten, und alle getödtet haben würden, wenn sie nicht ihr Graf Quido und seine Söhne durch Bitten besänftiget hätten ***). Seit 1317 eilte, auf das Läuten der Sturmglocke Rolandt, jede der 52 Zünfte unter ihre Fahnen auf den Markt, so daß öfter in kurzer Zeit 25,000 Mann dort beisammen waren †).

---

*) S. Meyer unter dem Jahr 1340.

**) S. Gramaye, Antiq. Fland. p. 17. f.

***) S. Meyer u. diesem Jahre; und Gramaye, Antiquit. Flandr. p. 15.

†) Gramaye, a. a. O. S. 14 und 18. Erasmus von Rotterdam urtheilt in einem Briefe an Utenhoven von Gent: „non

Brügge kam zwar Gent an Umfang und Volksmenge nicht gleich, übertraf es aber an Pracht und Reichthum. Schon im 13ten Jahrhundert war sein Handel beträchtlich, im 14ten und 15ten aber war sie nicht nur die erste Handelsstadt und der Stapelplatz in den sämmtlichen Niederlanden, sondern überhaupt eine der ersten in Europa. Die Spanier, die Portugiesen, die Italiäner, die Franzosen, die Engländer, Irländer, Schottländer, die Hanseaten, die übrigen Deutschen und die Dänen tauschten hier Waaren ihres Landes aus, und jede Nation hatte zu Brügge ihre Wohnsitze, ihre Faktoreien und bestimmte Privilegien *). Welchen Reichthum ein so blühender Handel und Gewerbe, und verhältnißmäßig geringe Abgaben, erzeugten, davon sehen wir ein auffallendes Beispiel, als der König von Frankreich, Philipp der Schöne, im Jahre 1301, nach einem glücklichen Feldzuge gegen Flandern, sich zu Brügge als Graf huldigen ließ. Bei dieser Gelegenheit erschienen die Frauen daselbst in einem sol-

---

arbitror civitatem, quaqua patet Christiana ditio, reperiri, quae cum hac conferri queat, sive spectes amplitudinem, sive politiam, sive gentis indolem." (Siehe Gramaye, a. a. O. S. 10.)

*) S. Gramaye Antiquit. Flandr. p. 97. u. Meyer u. dem Jahr 1385. S. 205.

chen Glanze, daß die Gemahlin Philipps unwillig sagte: „Sie habe geglaubt, allein Königin zu sein, hier sähe sie ja deren aber zu Hunderten" *). Da im Jahre 1394 Bürger von 48 Städten zu einem Armbrustschießen zu Dornik zusammenkamen, unter denen sich sogar welche von Paris befanden, zeichneten sich zehn Bürger von Brügge in ganz seidenen und damastenen Kleidern, mit großen, goldenen Ketten reich geschmückt, vor allen andern aus; so daß ihnen der Preis des schönsten Einzuges zuerkannt ward **). Brügge war so reich an prächtigen Gebäuden und großen Plätzen, daß Aeneas Sylvius sie im 15ten Jahrhunderte unter die drei schönsten Städte in Europa zählte ***). Aus diesem Grunde wählten auch mehre Fürsten dieselbe zur Feier ihrer Hochzeit, wie z. B. Karl der Kühne; und hier war es, wo Philipp der Gute im Jahre 1430 den Orden des goldenen Vließes stiftete, und die erste feierliche Versammlung desselben hielt †).

Obschon die Blüte Flanderns nirgends so glänzend erscheint, als zu Brügge, so erzeugte Gewerbs-

*) S. Meyer u. d. J.

**) S. dens. u. d. J.

***) S. Gramaye Ant. Fland. p. 95.

†) S. Meyer u. d. J.

fleiß und Handel doch bis in die kleinsten Städte einen hohen Wohlstand, und mit ihm einen großen Luxus. So beklagt sich der Chronikenschreiber Meyer unter dem Jahre 1379 über die unglaubliche Eitelkeit und Kleiderpracht, welche nicht nur in den großen Städten, sondern selbst in den Flecken und Dörfern geherrscht habe; und dasselbe bezeugt 90 Jahre später Comines für die sämmtlichen Niederlande *).

Die blühendste Stadt in Brabant im 13ten und 14ten Jahrhunderte war Löwen, und doch stand sie nur mit Ypern, der dritten Stadt in Flandern, ungefähr auf gleicher Stufe. Beiden Städten gab die Wollweberei die Hauptnahrung, und jede hatte über 4000 Weberstühle **). Doch wanderten gegen 1384 die meisten Tuchweber von Löwen aus, und mit ihnen wich auch Volksmenge und Reichthum der Stadt ***). Die Tuchhalle, worin später die Vorlesungen der theologischen, juristischen und medicinischen Facultät gehalten wurden †), zeugt noch von der einstmaligen Größe dieses Gewerbes.

*) Lib. I. Chap. II.

**) S. Gramaye Ant. Fland. p. 177.

***) S. Gramaye Ant. Brabant. Lovanum. p. 5.

†) S. Horaei Annales Brabanticae. Antwerpiae 1623. Tom. 2. in fol. unter dem Jahre 1317.

Durch den vom Stapelrechte begünstigten Handel und 3200 Wollweberstühle *) gelangte auch Mecheln im 14ten Jahrhundert zu großer Volksmenge und Wohlstand. Brüssel und Antwerpen wuchsen, in derselben Zeit blühend, später zu außerordentlicher Größe heran.

Wenn man um 1300 den Zustand der andern Städte in Europa betrachtet, so ergibt sich, daß mit denen in Flandern und Brabant nur die niederdeutschen und englischen an Gewerbsfleiß und Freiheitssinn verglichen werden können **). Gegen 1400 aber übertrafen sie alle übrigen europäischen Länder, Italien ausgenommen, an Volksmenge und Reichthum ***). Die holländischen Städte eiferten ihnen, unter damals nicht gleich günstigen Verhältnissen, würdig nach. Zu Anfang des 13ten Jahrhunderts hatten auch sie Municipalrechte erhalten, und erhoben sich durch Handel und Gewerbe bald so, daß sie schon um 1299 †) ein Bündniß ihres Grafen einzeln unterzeichnen, und um 1304 Holland, in der

*) S. Gramaye Antiq. Mechl. pag. 12.

**) S. Müllers allgem. Gesch. Th. 2. S. 194.

***) S. denselben a. a. O. S. 443. ff.

†) S. Waagenar Allgem. Gesch. der verein. Niederlände nach der Uebersetzung. Theil 1. Buch 9. §. 54.

Grabschrift des Grafen Johann des Zweiten, ein Land voll Reichthums genannt wird *).

Wie wenig den Städten in allen drei Ländern zur völligen Freiheit fehlte, ersieht man daraus, daß sie dem Grafen, oder Herzog in Kriegen, welche nicht gerade zur Beschützung ihres Vaterlandes, oder im Interesse desselben geführt wurden, Beistand leisteten oder nicht, je nachdem sie ihm wohlwollten. So standen die Brabanter um 1303 ihrem Herzoge Johann dem Zweiten in einem Kriege gegen Holland zum Besten Flanderns nur bei, nachdem er ihnen urkundlich die Versicherung gegeben, daß diese Hülfe gänzlich freiwillig, und keineswegs pflichtmäßig sei.**) So schlugen die Holländer und Seeländer dem Grafen Wilhelm dem Dritten ihren Beistand für sein ererbtes Hennegau gegen Flandern, geradezu ab***), und die Flandern weigerten sich sogar noch 1414 mit Erfolg, für den mächtigen Herzog Johann von Burgund gegen Frankreich mitzustreiten, weil er in diesem nur seine Macht am Hofe zu Paris vergrößern, und seinen Ehrgeiz befriedigen wollte †).

*) S. Waagenar a. a. O. §. 11.

**) S. Haraei Ann. Brab. unter d. J.

***) S. Waagenar a. a. O. Th. 1. Buch. 10. §. 11.

†) S. Meyer u. d. J.

Dagegen hielten die Flamänder, besonders die von Gent, so eifrig auf die Zusammenhaltung und Untheilbarkeit ihres Landes, daß, als ihr Graf 1180 Westflandern als Brautgabe an Frankreich abgetreten hatte *), sie bitter darüber klagten, daß man gegen die alten Rechte, und ohne ihre Zustimmung einzuziehen, das untheilbare Flandern zerstückelt habe, den Grafen Balduin um 1298 zum Kriege gegen Frankreich zwangen **), und es so lange mit England zuweilen gegen ihre eigenen Grafen, hielten, bis Frankreich endlich 1369 die Städte Lille, Douay und das übrige Land zurückgab ***). Außer den gewöhnlichen Abgaben, deren Maaß alle vier Jahre neu bestimmt wurde, hatte der Landesherr nicht das Recht, außerordentliche aufzulegen; daher bereiste in solchen Fällen der Fürst oft die Städte, um die Bewilligung der Stände zu erlangen †). Als die Brabanter 1292 dem Herzog Johann dem ersten demnach einen Zwanzigsten bewilligt hatten, mußte er ihnen urkundlich geben, daß dergleichen nie wieder gefordert werden sollte ††).

---

*) S. Meyer u. d. J.

**) S. dens. u. d. J.

***) S. dens. u. d. J.

†) S. Müller Allg. Gesch. T. 2. S. 444.

††) S. Haraei Ann. Brab. u. d. J.

Die große Freiheit, der außerordentliche Wohlstand, der kriegerische Geist, verbunden mit dem Sinn für öffentliches Leben und fröhlichen Lebensgenuß, ließen in allen jenen Städten die zahlreichen Gesellschaften von Schützen und Dichtern entstehen, woran fast jeder angesehene Bürger Antheil nahm. Außer den Schützengilden mit der Armbrust, deren jede größere Stadt wenigstens zwei zählte, war noch in den meisten eine, oder zwei, welche sich mit Bogen und Pfeil, eine andere, die sich mit Schwertern und Dolchen, gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts eine, welche sich mit dem Feuergewehr übte. In einigen Städten gab es auch Gilden, welche mit Spiessen, oder mit metallenen Kugeln sich im Werfen versuchten *). Schon in der Mitte desselben Jahrhunderts hatten sich die Dichter-Vereine (Camern der Rhetoryck en) gebildet. Diese schrieben in der Landessprache Oden, Elegieen, Epigramme, ja sie verfaßten auch Komödieen und Tragödieen, wenn gleich die ersten häufiger, weil sie weniger Mühe erforderten, und größeren Beifall einärnteten.

Jede dieser Genossenschaften hatte ihren Schutz-

*) S. Gramaye Antiq. Flandr. p. 19. 95. 176. — Antiq. Brabant. Lovani: p. 12. Bruxella: p 4. Mechlin: p. 12. Taxandria: p. 14. Lindanus de Teneraemonda: p. 49.

heiligen, und die der Dichter noch besondere Zeichen z. B. die Rose, die Lilie, die Lerche. In Loewen waren dergleichen fünf; in Brüssel, Mecheln und Dendermonde drei *). Gent und Ypern stritten um die Ehre, die ältesten Dichter-Vereine in Flandern zu haben, und die Dichter von Courtray, Nieuport, und Caßel sprachen dieselbe dem letzten zu **). Alle diese Genossenschaften riefen nun zu gewissen Zeiten die der andern Städte zu einem Wettstreit auf. Wir erwähnten schon einer solchen Zusammenkunft zu Dornik, von den Gilden von 48 Städten. Im Jahre 1455 waren 69 Schützengesellschaften dort zugegen ***). Diesesmal trugen die von Lille den Preis des schönsten Einzuges davon, die von Oudenaerde den zweiten. Bei dem oben erwähnten erhielten die Pariser den Preis derer, welche am weitesten herkamen, die von Ypern den der besten Schützen. Die Preise bestanden in silbernen Gefäßen, oft von ansehnlichem Gewichte †). Hier maßen

*) S. Gramaye Ant. Brabant. Lovanium: p. 12. Bruxella: p. 4. Antiq. Mechlin: p. 12. und Lindanus de Teneraemonda: pag. 49. 50.

**) Gramaye Ant. Fland. p. 176.

***) S. darüber Meyer p. 318. a. b.

†) S. Meyer am a. O. und u. d. Jahren 1439. 1440.

sich nun auch die Dichtervereine der verschiedenen Städte, und auf dem Feste zu Dornik im Jahre 1455 trugen die von Lille den Preis für die am besten aufgeführte Komödie in französischer, die von Ypern für die beste in flämischer Sprache davon. Die von Dendermonde zeichneten sich durch glückliche Erfindungen und gute Verse besonders aus, und gewannen zu Antwerpen und Brüssel mehremale den Preis *). In ihren Vaterstädten hielten sie an Festtagen ihre Uebungen, und zur Fastnachtzeit gaben sie jährlich am Morgen Spiele auf Wagen, welche herumgefahren wurden, Nachmittags aber mehre Tage hindurch Komödieen auf einer Schaubühne. Die Kosten bestritt die Stadtgemeinde **). Uns ist nichts über die Erzeugnisse dieser Dichter bekannt, doch läßt sich voraussetzen, daß sie viel ähnliches mit denen der Meistersänger in Deutschland gehabt haben. Houdart, ein Dichter zu Mecheln, wird der belgische Homer genannt ***). Die Schützengesellschaften standen so in Achtung, daß nicht nur der Adel, sondern selbst die Landesherren an ihren Wettkämpfen Theil nahmen, wie sich denn noch Philipp der Schöne, der Sohn

*) S. Lindanus de Teneraemonda. p. 50. ff.

**) S. Lindanus a. a. O.

***) S. Gramaye de Antiq. Mechlin. p. 12.

Maria's von Burgund und Maximilians, auf einem Schießen zu Gent unter die Schützen von Brügge, wie einer ihres Gleichen mischte *). Eine jede Schützen-Gilde war zum Gehorsam gegen die katholische Kirche, gegen den Landesherrn, den Rath ihrer Stadt, und ihre Vorgesetzten verpflichtet. In der Stadt gaben sie die Wachen vor ihrem Rathhause, und im Kriege, worin die Städte dem Landesherrn Beistand leisteten, waren sie es vorzüglich, welche ihm im Felde tapfer zur Seite standen **). So fochten die beiden Gilden der Armbrustschützen von Mecheln tapfer im Heere Karl des Kühnen, in der unglücklichen Schlacht bei Nancy 1478 ***).

So sehr nun auch diese kriegerische Ausbildung des Volks ihm zu statten kam, wenn es galt, einen gemeinsamen Feind abzuweisen, so sehr trug sie dazu bei, die bürgerlichen Kriege häufiger und blutiger zu machen. Es möchte nicht leicht ein Land im Mittelalter, Italien ausgenommen, deren so viele und so verwüstende ausgehalten haben, als die Niederlande. Dieselben fanden unter sehr verschiedenen Verhältnissen, und in sehr verschiedenen Kreisen statt.

---

*) S. Gramaye de Antiquit. Flandr. p. 103.

**) S. Lindanus de Teneraemonda p. 49.

***) S. Gramaye Antiq. Mechlin. p. 12.

Einmal unter den größeren Herrschaften: Flandern, Brabant, Holland, Lüttich, Utrecht, Hennegau, Luxenburg, Namur, Geldern, welche bald einzeln, bald einige verbündet, vielfach mit abwechselndem Glücke, im Streite lagen. Dann unter den Städten einer Provinz: so zerstörten die Brügger 1324 die Stadt Sluys, als sich diese ihrer Gerichtsbarkeit entziehen wollte *). Die Bürger von Ypern eroberten 1344 Popernigam, als diese ihnen die Tücher nachgemacht hatte, und vernichteten ihre Fabriken **). Die Genter nahmen Dendermonde ein, und gestatteten den Bürgern die Tuchweberei für die Zukunft nur unter sehr beschränkenden Bedingungen ***). — Ein Quell sehr vieler Kriege lag in den Verhältnissen des Adels zu den Bürgern, deren Streitigkeiten sich bald über ganze Provinzen erstreckten: wie Holland und Seeland, von der Mitte des 14ten bis gegen Ende des 15ten Jahrhunderts, in die Partheien der Honcks und Kabeljaus getheilt war, welche sich mit der größten Grausamkeit verfolgten, bis endlich die Parthei des Adels, oder die Honcks gänz-

*) S. Meyer u. d. J.

**) S. dens. u. d. J.

***) S. dens. u. d. J.

sich unterlag *); bald aber sich auf eine Stadt beschränkten, wie es besonders zu Gent und Löwen öfter der Fall war. Ja es entzweiten sich auch die einzelen Handwerkszünfte in einer Stadt unter einander: so schlugen zu Gent 1313 die Tuchwirker und Walker die andern Bürger **), und 1335 wurden die Walker und Färber von den Tuchwirkern unter Artavella und Dionys bewältigt, wobei ihr Anführer und Zunftmeister Beka und 50 andere umkamen ***). Die blutigsten Kriege von allen waren indeß die, welche von den Städten gegen ihre Landesherren geführt wurden, wenn sie sich in ihren Privilegien beeinträchtigt glaubten. Unter den flamändischen Städten erhoben sich Gent und Brügge, unter den brabantischen Löwen, am häufigsten und am fürchterlichsten. Im Jahre 1323 sah sich Graf Ludwig von Flandern genöthiget, gegen das widerspenstige Brügge den König von Frankreich zu Hilfe zu rufen, und auch so wurde es nur mit Mühe gebändigt †). Wenn man die niederländischen Chronicken liest, welche von allen diesen gro-

*) Siehe über diese Partheien Waagenar a. a. O. vom 11ten bis 15ten Buche.

**) S. Meyer u. d. J.

***) S. dens. u. d. J.

†) S. dens. u. d. J.

ßen und kleinen Händeln angefüllt sind, so begreift man kaum, wie nur irgend eine Stadt, geschweige denn Wohlstand und Handel, dabei bestehen konnten; besonders, wenn man erwägt, auf welche verheerende und mörderische Weise die Kriege in jener Zeit geführt wurden. So sollen in dem Bürgerkriege, der von 1379 bis 1386 in Flandern auf das schrecklichste wüthete, an 200,000 Menschen umgekommen sein *). Es ist jedoch zu bemerken, „daß jene Chroniken das breite Fundament bürgerlicher Existenz, wodurch alles getragen wird, als bekannt voraussetzen," wie Göthe in derselben Beziehung auf Florenz sagt **), und daß dergleichen Unruhen vielmehr als Symptome einer übergroßen Lebenskraft, und als ein Aussondern der überflüssigen Säfte anzusehen sind, wodurch die Gesundheit des Staatskörpers hergestellt wird, ohne daß seine Organisation, sein Lebensprinzip, dadurch angegriffen würde ***). Gerade nach diesem Kriege sahen wir, wenigstens die flamändischen Städte ihre höchste Stufe erreichen.

*) S. Meyer u. d. J.

**) S. Im Anhang zum Leben des Cellini. S. Werke, B. 16. S. 343.

***) Als die sichersten Anzeigen einer großen Lebensfülle haben wir daher auch dieselben umständlicher behandelt, als es sonst bei einem so kurzen Abrisse zu entschuldigen sein möchte.

So hart der Stand eines Fürsten in diesen Landen war, wenn er es wagte, eigenmächtig mit den Städten zu verfahren, so glücklich und angenehm regierte er, wenn er jede nach ihrer Art und ihrem Rechte behandelte. Sie waren alsdann bereit, ihm mit Gut und Blut beizustehen, und hingen an ihm mit unerschütterlicher Treue. Es sei uns vergönnt, hiefür noch einige Beispiele anzuführen. Als der Graf Ludwig, unter dessen Regierung Flandern endlich die von Frankreich abgerissenen Städte wieder erhalten hatte, im Jahre 1378 einen Krieg von Frankreich befürchtete, hießen ihn die von Gent gutes Muthes sein, wenn der König ihn bekriegte, sollten 200,000 Mann in Flandern zu seinen Diensten sein *). Im Jahre 1396 wurde Johann, der Sohn Philipps des Kühnen, Grafen von Flandern und Herzogs von Burgund, auf einem Zuge gegen die Türken gefangen, und es möchte seinem Vater schwer gefallen sein, das große Lösegeld für ihn in kurzer Frist aufzubringen, wenn nicht die Genter, aus freien Stücken, 50,000 Gulden hergegeben, und nicht die andern Städte diesem Beispiele gefolgt wären **). Nachdem derselbe Johann seinem Vater in

*) S. Meyer u. d. J.

**) S. dens. u. d. J.

der Regierung gefolgt war, wollte er den Flandern, um Geld zu einem Krieg gegen Frankreich zu erhalten, Privilegien verkaufen. Bei den Inwohnern von Veurne verlangte der Kanzler des Grafen dem gemäß eine gewisse Summe für die Bestätigung einiger Freiheiten. Sie antworteten, wie sie ihrem Herrn gern nach Kräften aushelfen wollten, jedoch um auf diese Weise Privilegien zu kaufen, nichts hergeben würden. Als jener darauf seine Forderung drohend wiederholte, kam es zu einem Auflaufe, welcher nur mit Mühe von zween angesehenen und sehr beliebten Männern gestillt wurde. Darauf erklärten sie nochmals, sie wären Willens, etwas zu geben, nur würden sie sich nicht mit Gewalt dazu zwingen lassen. Als die Sache so stand, erschien der Herzog, sagte, er sei gekommen, um den Frieden herzustellen, für ihre Privilegien verlange er nichts, und bestätigte sie ihnen hiemit umsonst. Freudig dankte ihm das Volk, daß er gekommen sei, so freundlich gesprochen und die Privilegien bestätiget habe. Zugleich versprachen sie ihm 10,000 Goldkronen, und allen sonstigen Beistand. Zu St. Winox-Bergen erhielt er nach ähnlichem Hergange 8000 Kronen. So brachte der Herzog durch gütiges, mildes Verfahren eine sehr große Summe von den Städten zusammen. Zugleich zeigte er ihnen

seinen Sohn Philipp, ihren künftigen Herrn, wodurch er viele und reiche Gastgeschenke erhielt. Die Flamänder, fügt Meyer hinzu, ließen sich damals eher lenken, als zwingen *). — Da die Genter nach einer schrecklichen Empörung im Jahre 1453 endlich von Philipp gebändiget, und milder behandelt worden waren, als sie es erwarten konnten, baten sie ihn lange umsonst, seine getreue Stadt wieder zu besuchen. Endlich im Jahre 1458 gab er ihren Bitten nach. Nie war bis jetzt ein Fürst von ihnen mit solcher Feierlichkeit und Pracht aufgenommen worden. Die Vornehmsten, darunter 400 zu Pferde, zogen ihm im größten Schmuck entgegen, sie dankten für seine Milde, und daß er endlich zu ihnen käme. Am Thore empfingen ihn die Ersten der Geistlichkeit; der Boden und die Seiten der Straßen waren mit Tuch von verschiedener Art bekleidet. An vielen Stellen sah man Schauspiele: so daß Philipp vier Stunden auf dem Wege zubrachte. An einem Orte war Cäsar und der Senat vorgestellt, vor welchem Cicero die Milde als Cäsar's größte Tugend rühmte; welches dem Herzog besonders wohl gefiel. An einer andern Stelle sah man die Geschichte des verlornen Sohnes. Die Freude

*) S. denselben u. d. J. 1396.

über dieses alles war so groß, daß mehre sich der Thränen nicht enthalten konnten *). Solche Erfahrungen ließen noch den Kanzler Hautemius in einer Rede an den Kaiser Maximilian den Ersten, worin er eingeladen wurde, die Regentschaft über die Niederlande zu übernehmen, sagen: „das Land der Belgier sei eine Monarchie, welche aber nur durch kluge und rechtschaffene Rathgeber lange Bestand habe; denn da das Volk von Natur edler Art sei, stehe es, wenn es sklavisch behandelt werde, mit Geringschätzung der Glücksgüter und des Lebens schleunig zu seiner Befreiung auf, dagegen kein Land, wenn es nach den Gesetzen mild und menschlich behandelt werde, mit größerer Treue an seinem Beherrscher hange **)". Wie sehr das Letzte der Fall war, dafür sei es uns vergönnt, noch ein Beispiel anzuführen: „Als der oben erwähnte Artavella sich vom König Eduard von England 1342 bereden ließ, die Flamänder zur Lossagung von ihrem Grafen Ludwig von Nivers, welcher es damals gegen sie mit Frankreich hielt, zu vermögen, wiesen die Genter den Vorschlag zum erstenmale unwillig ab; als er aber mit einiger Bedeckung wiederkehrte, um ihn

*) S. Meyer u. d. Jahren 1452. 53 — 38.

**) S. Haraei Annal. Brabant. p. 500, aus dem Heuter.

durchzusetzen, waren plötzlich alle großen Vortheile, welche sie ihm seit langer Zeit zu verdanken hatten, vergessen, umsonst verschwendete er seine große Beredsamkeit, welche sie früher so oft nach seinem Willen gelenkt hatte; selbst seine Thränen erregten kein Mitleid bei der Menge, welche sein Haus mit der größten Wuth bestürmte, und erst mit seinem Tode sich beruhigen konnte. Alle Städte von Flandern ließen darauf Eduard bitten, von seinem Vorhaben abzulassen, denn sie wären ihrem Herrn treu ergeben; obgleich dieser König damals mit einem mächtigen Heere in ihrem Lande stand, und ihnen viel Schaden hätte zufügen können *).

Nachdem jede Provinz dieses Landes unter ihrem besondern Herrn bis gegen 1400 zu so außerordentlicher Blüte herangewachsen war, wurden sie sämmtlich, Geldern und die beiden Bisthümer Lüttich und Utrecht ausgenommen, durch Erbschaft und Ankauf bis zum Jahre 1433, unter die Herrschaft des Herzogs von Burgund, Philipp des Guten, vereinigt. Hiedurch wurden sie Theile eines Reichs, welches die Macht besaß, sie gegen Frankreich und England, dessen Seeräuber ihren Handel oft gestört hatten, zu schützen, ohne jedoch groß genug zu sein,

*) S. Meyer u. d. J.

die Freiheiten der Städte, wenn sie zusammenhielten, unterdrücken zu können; wie ja noch Philipp dem Guten die Bändigung der einzigen Stadt Gent genug zu schaffen machte. Auch nahmen Handel und Gewerbe unter seiner Regierung noch mehr zu, und er hinterließ 1464 einen Staat, wie man sich die schönsten Zeiten des Landes der Verheißung denkt*). Wir finden kein anderes Land, welches auf einem verhältnißmäßig so kleinen Flächeninhalt mit so vielen großen Städten prangte; und obgleich Handel und Gewerbe längst aus denen von Flandern nnd Brabant gewichen sind, zeigen sie deßungeachtet noch Spuren ihres ehemaligen großartigen Daseins, und das Land ist noch immer ein Bild der Fruchtbarkeit und des Segens. Sanft erhobene, grüne Hügel wechseln mit unabsehbaren Ebenen, die bald mit Getraide bedeckt sind, bald den unzähligen Heerden zur fetten Weide dienen. Hier sind alle Felder mit Bäumen eingefaßt, und unter einander verbunden; dort drängen sich schöne Laubhölzer so dicht um ein Dorf zusammen, daß sie die Häuser fast verdecken: so daß das ganze Land das Ansehen eines großen Gartens gewährt.

Seine Bewohner sind von einem sehr kräftigen, wohlgebildeten Körperbau, die Gesichter, besonders

*) J. v. Müller Allg. Gesch. Th. 2. S. 446.

im Hennegau, in Flandern und in Holland, oft schön, drücken meist einen sehr bestimmten Charakter aus. Sonst erscheinen die Flamänder aus der Geschichte als lebhaft, entschieden, jähzornig, und daher zu Unruhen geneigt; die Holländer dagegen als gelassen, bedachtsam, schwer zu reizen, aber wenn einmal aufgebracht, furchtbar. Die Brabanter stehen zwischen beiden mitten inne. Allen Niederländern aber ist Gutmüthigkeit, glühende Freiheitsliebe, standhafte Treue gegen den billigen, rechtmäßigen Herrn, eine tüchtige gesunde Sinnlichkeit und heldenmüthige Tapferkeit, eine große Zähigkeit und Ausdauer in allem, was sie treiben, eine ungemeine Anstelligkeit und Geschicklichkeit zum Technischen aller Art, und daher eine außerordentliche Betriebsamkeit, gemeinsam.

Solche Eigenschaften eines Volkes, die durch sie erzeugte Freiheit und Reichthum der Städte, eine, wenn gleich nicht großartige, doch freundliche und frische Natur, sind lauter Stücke, welche der Entstehung und Entwickelung der bildenden Kunst zwar höchst günstig, ja für dieselbe fast unentbehrlich sind, und sich daher auch mehr, oder weniger bei jedem Volke finden, welches zu einem hohen Grade der Vollendung in der Kunst emporgestiegen ist, welche aber dennoch vorhanden sein könnten, ohne daß sich deßhalb eine Kunst aufthäte. Zwei Dinge sind es

nämlich, welche jede bildende Kunst, wenn der Keim dazu nur irgend im Volke liegt, zunächst hervorbringen und erhalten: ein tiefer und reger Sinn für Religion und Vaterland, und für ein Zusammenwirken zu gemeinsamen, öffentlichen Zwecken. Beides finden wir in den Niederlanden in einem hohen Grade. Wie sehr z. B. den Flamändern ihre religiöse Ueberzeugung (nach der Art und in dem Sinne jener Zeit) am Herzen lag, und wie fest sie daran hielten, zeigte sich in der unglücklichen Kirchenspaltung in der zweiten Hälfte des 14ten Jahrhunderts, als ihr Graf, der Herzog Philipp der Kühne von Burgund, wie ganz Spanien, Frankreich und Neapel es mit dem Pabste Clemens dem Siebenten zu Avignon hielt, sie aber, wie die übrige Christenheit Europa's, Urban den Sechsten zu Rom als den wahren Pabst betrachteten, Philipp sie weder mit Güte noch durch Drohungen, ja selbst nicht durch Hinrichtungen, bewegen konnte, von Urban abzulassen. Anfangs hatten sie seine Zumuthungen durch eine große Summe Geldes auf eine Zeitlang beschwichtigt, da aber zu Brügge lauter Geistliche von der Partei Clemens des Siebenten angestellt wurden, so wanderten viele Inwohner nach Löwen und Cöln aus, die Kirchen standen leer, und zu Ostern 1394 sah man die Brügger nach Gent zur Communion ziehen. — Für

diesen den Niederländern inwohnenden Sinn für Religion, spricht noch allgemeiner die große Wärme, mit welcher später ein Theil derselben die Reformation aufnahm, und der andere dem alten Glauben getreu blieb, und die Hartnäckigkeit, womit jeder seine Ueberzeugung gegen den andern vertheidigte. Wie viel sie auf ihr Vaterland und ihr Gemeinwesen gehalten, dafür ist ihre ganze Geschichte ein so reichhaltiges Zeugniß, daß es überflüssig wäre, hier Einzeles anzuführen. Die vielfachen Verbrüderungen und Nationalspiele, deren wir oben gedacht haben, zeigen endlich hinlänglich den Sinn, welcher dem Volke für ein öffentliches Leben und Zusammenwirken inwohnte.

Dieser Sinn, verbunden mit jenem für Religion, war es, welcher zur Verherrlichung derselben, als dem höchsten Vorwurfe der Kunst, von dem Reichthum unterstützt, zuerst die vielen prächtigen, großen Kirchen, von denen wir hier nur die Kathedralen zu Gent, Löwen, Brüssel und Antwerpen nennen, entstehen ließ, und mit dem Sinne für ein großartiges bürgerliches Dasein gepaart, welches die Kunst, als den außer der Religion würdigsten Gegenstand zunächst umfaßt, jene Rathhäuser zu Löwen, Brüssel, Gent, Brügge und Ypern, hervorbrachte. Wenn nun gleich diese Gebäude, zum Theil in der soge-

nannten neugriechischen, meist aber in der deutschen Bauart errichtet, die letzte nicht in der Reinheit und strengen Consequenz, wie einige Kirchen in Deutschland, als der Dom zu Cöln, ein Theil des Münsters zu Straßburg und das Münster zu Freiburg im Breisgau, zeigen, sind doch auch an ihnen einzele Theile von großer Schönheit, und das Ganze trägt immer einen großartigen, tüchtigen Charakter. Besonders sind die Rathhäuser, als zu den bedeutendsten nichtkirchlichen Gebäuden in der deutschen Bauart gehörig, höchst merkwürdig. —

War durch die Geistlichkeit, den Adel, die Bürgerschaft, oder, bei den Hauptkirchen, durch aller drei Stände Vereinigung, eine Kirche entstanden, so trennte man sich in kleinere Massen, um die einzelen Theile derselben auf eine würdige Weise auszuschmücken. Der Geistlichkeit lag es ob, den Hauptaltar zu verzieren. Jede Gewerbszunft, oder Verbrüderung *), auch einzele adeliche Familien, ließen

*) S. Gramaye Antiquit. Flandr. p. 98. Bei weitem die meisten Kapellen waren auf diese Weise Eigenthum der Zünfte, und Descamps, welcher 1768 eine Reise durch die Niederlande machte, klagt noch in der Vorrede zu seiner Reisebeschreibung, daß die Gemälde in denselben oft so schwer zu sehen seien, weil entweder niemand von der Zunft zugegen, oder wenn dieses auch der Fall sei, nur gegen ein Geschenk, zuweilen auch gar nicht geöffnet werde.

sich eine Kapelle, oder wenigstens einen Altar zu demselben Zwecke geben. Nach den Mitteln eines jeden wurden alsdann bei mehr, oder minder berühmten Meistern, Bildhauer-Arbeiten, noch mehr aber Gemälde bestellt, und unter den Reicheren entstand ein Wetteifer, es einander an Pracht der Verzierungen, an Schönheit der Malereien zuvorzuthun. Eben so eifrig sorgte die Gemeinde für die Auszierung ihrer Rathhäuser, und ließ meist für die verschiedenen Zimmer Bilder malen, welche auf die öffentlichen Verrichtungen, zu welchen sie bestimmt waren, Bezug hatten *). Auf diese Weise erhielten viele Künstler Beschäftigung, und wurden durch die Würde des Orts, wofür sie arbeiteten, und die Nähe anderer Meisterwerke an demselben aufgefordert, alle ihre Kräfte anzustrengen, um gleichfalls etwas Tüchtiges zu leisten.

*) So sah man im Gerichtssaale zu Brüssel das Urtheil des Königs Seleucus, wie er sich ein Auge blenden läßt, um seinem Sohne eines zu erhalten, und andere Beispiele von strenger Beobachtung der Gesetze, von Rogier van der Weyde gemalt. S. van Mander im Leben des van der Weyde. Bl. 129. b.

3. Ueber die Ausübung der Malerei in den Niederlanden vor den Zeiten der Brüder van Eyck.

In den früheren Jahrhunderten des Mittelalters wurde in den Niederlanden die Sculptur und Malerei gleich der Baukunst auf eine ähnliche Weise, wie in den anderen Abendländern ausgeübt. Es würde uns ein Leichtes gewesen sein, dafür eine Anzahl Notizen beizubringen, wenn uns hier die Chroniken der einzelen, niederländischen Städte zu Gebote gestanden hätten. So müssen wir uns aber begnügen, dieses fast nur durch Induction zu beweisen. Daß in Frankreich schon im 6ten, in Deutschland aber vom 9ten Jahrhunderte an, viel gemalt worden, ist eine allgemein bekannte Sache, wofür sich selbst in Fiorillo's Kunstgeschichte so viele Belege finden, daß es überflüssig sein würde, dafür Einzeles anzuführen. Wenn nun in diesen Ländern, welche die Niederlande von zweien Seiten begränzen, solches der Fall gewesen, kann es wohl nicht anders sein, als daß man auch dort gemalt hat; besonders wenn wir bedenken, daß in dem heutigen Flandern und Brabant das Christenthum schon früher eingeführt, und mit ihm Kirchen und Klöster, die Wie-

gen aller neueren Kunst angelegt wurden, so wie, daß diese Länder den Benachbarten durch Handel und Gewerbe in andern Zweigen der Kultur voraneilten. Es ist zu bedauern, daß Fiorillo, dem die Hülfsmittel doch in der Bibliothek zu Göttingen nicht fehlen konnten, sich über die frühere Ausübung der Malerei in den Niederlanden nicht ausführlicher und genauer verbreitet hat. Die Nachrichten darüber in der Einleitung vor dem dritten Bande seiner Geschichte der Malerei in Deutschland sind sehr dürftig. Wir erfahren daselbst nur, daß in einem Nonnenkloster von der Regel des St. Benedict die Nonnen schon um das Jahr 745 im Malen unterrichtet worden sind *), und daß die Carmelitermönche zu Haarlem, deren Kloster im Jahre 1249 gestiftet worden, die Bildnisse der Grafen von Holland, von Dietrich dem Ersten bis Maria von Burgund, mit Leimfarben auf der Mauer ihrer Kirche haben malen lassen **). An einem andern Orte ist von Gemälden die Rede, welche auf Anordnung Everhard's, Bischofs zu Lüttich, der vom Jahre 959

*) S. Acta H. Ord. S. Bened. Tom. III. p. 609. und Fiorillo a. a. O. S. LVIII. f.

**) S. Fiorillo a. a. O. S. XIII. ff. Die Nachrichten über diese Bilder sind höchst verworren.

bis 972 regierte, daselbst in einer Kirche ausgeführt wurden, und die Wunder des heiligen Martin vorstellten *).

Sehr deutlich scheint uns der Umstand auf eine schon frühe Verbreitung und fleißige Ausübung der Malerei und Bildhauerkunst in den Niederlanden zu sprechen, daß sich im Jahre 1396 zu Antwerpen, einer damals noch nicht sehr bedeutenden Stadt, schon fünf Maler- und Bildhauer-Werkstätten befanden; woraus man auf die beträchtliche Anzahl derselben in dem ganzen Lande ungefähr schließen kann **). Die Niederländer theilen, wie schon bemerkt worden, mit den Deutschen das Schicksal, daß über ihre Künstler in früheren Zeiten sich nur sehr wenig Schriftliches vorfindet, und aus diesem Grunde ist es allein erklärlich, wenn van Mander in der Vorrede zu seinen Lebensbeschreibungen der niederländischen Maler sagt: „Er finde nicht, daß in

*) S. Anselmus Canon. Leodiens. in vita Eraclii, apud Chapeauville, Script. Leodiens. T. 1. p. 194. und vergleiche Fiorillo a. a. O. Th. 2. S. 88.

**) S. Gramaye Antwerp. Antiquitat. p. 24. Wie klein Antwerpen zu jener Zeit noch gewesen, ergibt sich aus der geringen Anzahl von Handwerkern in den Hauptzünften. So waren 8 Fleischer, 6 Bierbräuer, 15 Bäcker und eben so viele Schneider dort.

Hoch- oder Nieder-Deutschland frühere Maler, als die van Eyck, bekannt seien, oder genannt werden;" denn die hohe Vollendung, mit welcher, wie wir sehen werden, Johann van Eyck in seinen Werken, von 1420 an, auftritt, läßt den sichern Schluß machen, daß schon vor ihm eine Schule sehr namhafter Meister in seinem Vaterlande geblüht haben muß. Wenn nämlich gleich J. v. Eyck zu den Auserwählten gehört, in denen die Natur die Entwickelungsstufen mehrer Menschenalter zusammenzudrängen scheint, so daß auf gewisse Weise der Keim und die Blüte einer bestimmten Kunstrichtung in ihm enthalten ist: so fällt doch kein Meister, in dessen Werken die verschiedenen Theile seiner Kunst so ausgebildet sind, wie bei J. v. Eyck, vom Himmel, sondern ist nothwendig das Resultat der Kunstentwickelung mehrer Generationen, welche schon einen ziemlich hohen Grad erreicht hat. Das Verhältniß der Vorgänger des J. v. Eyck zu ihm kennen zu lernen, ist daher höchst interessant. Als solche haben höchst geachtete Kenner *), wie es uns scheint, mit zu großer Bestimmtheit die Meister der benach-

*) S. Göthe über Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn. Heft 1., nach der Autorität der Hrn. Boisserée. Schorn im Kunstblatt von 1820. Nr. 57.

barten altcölnischen Schule angesehen, und von ihnen auf einen völlig gleichen Zustand der Malerei in den Niederlanden vor der Zeit des J. v. Eyck schließen wollen; denn wenn gleich die Hervorbringungen an beiden Orten in den früheren Jahrhunderten, wie die Malereien in allen Ländern Europa's, das griechische Reich ausgenommen, denselben Charakter und dieselbe Technik gehabt haben, so ist doch die geistige Richtung und technische Behandlung der cölnischen Bilder aus dem 14ten Jahrhunderte, so wie der, des Meisters vom Cölner Dombilde, aus dem Anfange des 15ten, schon so eigenthümlich, und so durchaus von denen des v. Eyck verschieden, und derselbe zugleich in dem letzten Theile jenen so überlegen, daß daraus, soviel man davon auch der großen Erfindungskraft des J. v. Eyck zuschreiben mag, dennoch auf einen bestimmten Unterschied seiner niederländischen Vorgänger und jener alten Cölner Maler, und auf eine größere Individualisirung und eine mehr ausgebildete Technik auf Seiten der ersten zu schließen ist. Ob diese unsere Meinung gegründet ist, könnte nur durch eine Vergleichung cölnischer und niederländischer Bilder aus dem 14ten Jahrhundert entschieden werden. Eine solche im erwünschten Umfange anzustellen, hat uns indeß leider das Schicksal nicht vergönnt. Im August des

Jahres 1566 nahm nämlich der berühmte Bildersturm in Artois und Flandern seinen Anfang, und verbreitete sich in kurzer Zeit, Luxemburg und Namur ausgenommen, durch die sämmtlichen Provinzen der Niederlande. In diesem wurden von einem Theile der erbitterten Reformirten, denen man keine freie Ausübung ihres Gottesdienstes gestattete, und einer Menge des niedrigsten Gesindels, welches sich bald an sie anschloß, alle Geräthe, Statuen und Bilder in den Kirchen, die man nicht flüchten konnte, mit einer unglaublichen Wuth und Schnelligkeit zerstört *). Diese traurige Begebenheit ist nicht allein hauptsächlich schuld, daß wir aus der voreyckischen Zeit so gut wie gar nichts übrig haben, indem man natürlich lieber die vollkommneren Kunstwerke der späteren Zeit, als jene früheren von geringerem Werthe zu retten suchte, sondern daß selbst von den Werken der van Eyck und ihrer ganzen Schule verhältnißmäßig gegen den ursprünglichen Reichthum nur wenige Ueberreste vorhanden sind. Manches, was aus der Zeit der van Eyck der damaligen Zer-

*) In einigen Städten, z. B. in Amsterdam, gelang es, vorher Mehres zu retten. Nur wenige Städte blieben von diesem Unfuge verschont, unter welchen Brüssel und Haarlem die bedeutendsten sind. Siehe über den Bildersturm Waagenar Allg. Gesch. der verein. Niederl. Th. 5. S. 81 — 88.

störungswuth entgangen sein mochte, ist theils in dem langen Befreiungskriege mit den Spaniern *), theils später bei dem verkehrten Geschmack, der die Verdienste der älteren Kunstwerke nicht zu schätzen verstand, zu Grunde gegangen. So werden z. B. in dem Katalog der Gemälde-Gallerie in Brüssel vom Jahre 1819 (S. 61.) höchst alte Wandgemälde in einer unterirdischen Kapelle von St. Gregon daselbst, welche vor dem Jahre 1000 erbaut worden, erwähnt. Dieselben stellten die funfzehn Mysterien der Passion vor, sind aber sämmtlich, heißt es weiter, so wie mehre ähnliche in anderen Klöstern zerstört worden. Aus derselben Kapelle wird in der Gallerie zu Brüssel noch eine Verkündigung Mariä aufbewahrt,

*) Bei den häufigen Belagerungen und Eroberungen der Städte mußten viele Kunstwerke ihren Untergang finden. Auch führt van Mander dieses von mehren an. Noch häufiger war indeß der Fall, daß die Spanier vorzügliche Gemälde aus Kirchen und Privathäusern raubten, und in ihr Vaterland schickten. Philipp der Zweite brachte auch mehre käuflich an sich. Wir sind demnach überzeugt, daß sich in Spanien noch viele treffliche Denkmäler aus der van Eyck'schen Schule unversehrt befinden, indem die Bilder heiliger Gegenstände daselbst bis jetzt einer ununterbrochenen Achtung genossen haben. So eben ersehen wir aus einer Notiz im Kunstblatte 1822. N. 15. f. daß ein Pater Bermejo die altniederländischen und altdeutschen Gemälde im Eskurial zusammengestellt, und einen Katalog darüber angefertigt hat. Ihre Zahl beläuft sich auf 40.

welche sehr roh und mit jenen Wandgemälden in einem Style sein soll *). Dieses ist, nebst einer Anbetung der Hirten ebendaselbst **) alles, was wir jetzt von größeren Gemälden aus der Zeit vor dem J. v. Eyck in den Niederlanden nachweisen können ***). Wenn wir nun gleich nicht zweifeln, daß sich bei genauen Nachsuchungen, woran es bis vor kurzer Zeit, mit dem Interesse für diese alte Kunstschule, ja gänzlich gefehlt hat, nicht hie und da noch Wichtigeres dieser Art finden möchte, welches dazu beitragen könnte, uns jene gänzliche Kunstnacht, aus

*) S. den Katalog Nr. 256.

**) Nr. 257.

***) Montfaucon Monuments de la Monarchie françoise. T. II. p. 47. f. führt das Portrait Karls des Guten, Grafen von Flandern, als Kunstdenkmal aus der ersten Hälfte des 12ten Jahrhunderts an, und gibt auch die Abbildung davon Tab. XI. Es hat die Aufschrift: Carolus Bonus XIII. Com. Fland. *An. Dni* Inaug: 1119.* Obit 1127. Imp. 8. welche aber leider nicht in den Zügen des Originals mitgetheilt ist. So sehr auch das Individuelle des Kopfes für seine Meinung, daß es nach dem Leben gemalt sei, zu sprechen scheint, dünkt uns, daß gerade dieses zu gut ausgedrückt ist, um gleichzeitig sein zu können. Man weiß indeß, wie wenig sich oft, was den Kunststyl anlangt, auf die Abbildungen bei Montfaucon zu verlassen ist. Nur das Original, welches sich zu seiner Zeit im Besitze des Präsidenten Richardol befand, und die Charaktere der Aufschrift können hier etwas entscheiden.

der J. v. Eyck plötzlich als ein Stern erster Größe heraustritt, einigermaßen zu erhellen, so glauben wir dennoch, daß dasselbe mit noch günstigerem Erfolge durch das Aufsuchen von Handschriften geschehen kann, welche mit Miniaturen geschmückt sind. Wir wissen nämlich, daß die Miniaturmalerei in den Niederlanden vor der Zeit der v. Eyck, schon in einem hohen Grade ausgebildet war, indem wir im Jahre 1371 einen Johann von Brügge als Hofmaler bei König Karl dem Fünften von Frankreich finden, von dem uns noch einige Miniatur-Malereien übrig sind*); wenn es ferner bekannt ist, daß die Miniaturmaler überall sich an die jedesmalige Art der größeren Gemälde zu halten pflegten, so gingen doch wohl nirgend beide Weisen zu malen so

*) So zu Anfange eines Codex, welchen Montfaucon a. a. O. Tom. II. p. 65. f. als in der königlichen Bibliothek anführt, woselbst er sich hoffentlich noch gegenwärtig befindet. Das Gemälde stellt den König auf einem Stuhle sitzend und den Maler vor, welcher ihm das Buch überreicht. Nach der Abbildung bei Montfaucon, Tab. XII., haben die Gesichter schon viel Natürliches im Ausdruck; die Zeichnung ist dagegen, besonders an dem Künstler, gering und mager. Es hat die Unterschrift: Anno Domini millesimo trecentesimo septuagesimo primo istud opus pictum fuit, ad praeceptum ac honorem illustris principis Caroli regis Franciae aetatis suae Vicesimo quinto, et regni sui octavo. Et Johannes de Brugis, pictor Regis praedicti fecit hanc picturam propria sua manu.

Hand in Hand als in den Niederlanden, da auch die Bilder in Tempera und in Oel in der Ausführung etwas Miniaturartiges haben, und berühmte Meister in solchen, wie z. B. Hemling, selbst in Miniatur malten. Endlich sind wir überzeugt, daß wegen der größeren Leichtigkeit ihrer Verbergung, durch ihr geringeres Format noch mehre Codices aus dieser Zeit erhalten sein müssen *).

Wie und seit wann nun aber die Malerei in den Niederlanden aus der Barbarei, in welche dieselben in allen Abendländern bis zum 12ten Jahrhundert, versunken war, sich bis zu der Trefflichkeit, auf welche ein J. v. Eyck folgen konnte, heraufgebildet haben mag, ist eine Frage, die sich uns hier nothwendig aufdrängt. Man könnte sagen, daß der im 13ten und 14ten Jahrhundert immer mehr zunehmende Gewerbsfleiß, Handel, Reichthum und Freiheit die Ursache davon gewesen sei, doch sind

*) So möchte bei näherer Untersuchung es sich ergeben, daß von denen, welche Montfaucon und Willemin anführt, gewiß ein Theil von altniederländischen Künstlern herrührt. Ein solcher ist ohne Zweifel, wie schon der Name anzeigt, Nikolaus Flamel, der Maler von Miniaturen zu einem Roman: Livres de Merveilles du monde vom Jahre 1355, von denen Willemin in der 27ten Lieferung einige Proben gibt, welche sich durch die Freiheit in den Bewegungen, und eine gute Gewandung auszeichnen.

dieses nur die Elemente, von denen die aufkeimende Kunst getragen, und ihr Gedeihen gefördert werden konnte; denn eine gänzlich in Barbarei versunkene Kunst bedarf immer irgend eines Anstoßes von außen, eines Beispiels von etwas Besserem, um sich aus dem verwahrlosten Zustande herauszuarbeiten. Der Freiherr von Rumohr glaubt, daß unter ähnlichen Umständen in Italien vielleicht die Eroberung von Constantinopel durch die Kreuzfahrer im Jahre 1204, an dessen Plünderung italiänische Seestädte Theil genommen, durch Verbreitung älterer, neugriechischer Kunstgegenstände, jene Annäherung an die Vorstellungs- und Behandlungsart derselben, welche nach dem Anfang des 13ten Jahrhunderts in den Malereien der toskanischen und umbrischen Städte hervortritt, veranlaßt, und dadurch zur Aufnahme der Kunst in Italien beigetragen habe *). Wir finden dieses nicht allein sehr wahr-

*) S. den lehrreichen Aufsatz über die Entwickelung der ältesten, italiänischen Malerei. Kunstblatt 1821. Nr. 7. 8. 9. 11. 12. Dort wird nachgewiesen: wie die altchristliche Kunst, von welcher Rom ein Hauptbildungspunct ist, ursprünglich sich an die Kunst der Alten anlehnend, und viel von ihr herübernehmend, sich einen eigenthümlichen, würdigen, erhabenen Styl bildet, der aber in den Abendländern durch das beständige Abnehmen technischer Fähigkeit bis ins 12te Jahrhundert immer mehr und mehr verunstaltet und verwischt wird, und sich nur

scheinlich, sondern sind auch der Meinung, daß es dieselbe Begebenheit ist, durch welche ähnliche Muster nach Flandern und von dort an den Niederrhein gekommen sein, und daselbst der Kunst den nöthigen Anstoß von Außen gegeben, und sie auf einen besseren Weg gebracht haben mögen. Daß zu irgend einer Zeit solche Musterbilder hingebracht sein müssen, zeigen die Christusköpfe des J. v. Eyck in der Sammlung der Akademie zu Brügge, und in der des Herrn Solly zu Berlin, der Christuskopf von Hemling, und der auf dem Schweißtuche der Veronica *) in der Sammlung des Herrn Boisseree: welche alle offenbar genau nach demselben Typus gebildet sind, wie der Christus auf der colossalen Mosaic des Solsernus an der Vorderseite des Doms

---

unter den Griechen, bei welchen noch eine mechanische Ueberlieferung aus einem höheren, hervorbringenden Alterthume statt fand, in der älteren Zeit reiner bewahrt; wie diese, aus demselben Grunde, in der Zierlichkeit in der Behandlung Dinge geleistet haben, die vor dem 13ten Jahrhundert in Italien ohne Beispiel sind, ihre Producte aber um so schöner sind, als sie ihrem Ursprung in der Zeit näher rücken, und umgekehrt so viel unbelebter und geistloser, als sie sich den neuern Zeiten mehr nähern.

*) Siehe eine Abbild. in Göthe's Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn. Heft 1; schöner und größer in den Steindrücken nach der Boissere'schen Gemälde-Sammlung, Heft 1.

zu Spoleto vom Jahre 1210, den der Freiherr von Rumohr a. a. O. als Beispiel der Nachahmung der Neugriechen in Italien anführt, und auch eine kleine Abbildung davon zu Nr. 9 des Kunstblatts 1821 gibt. Nun ist es bekannt, daß die Flamänder nicht allein an jener Belagerung Konstantinopels Theil nahmen, sondern daß sogar ihr Anführer Graf Balduin von Flandern dort als Kaiser gekrönt wurde, und seine Familie sich bis zum Jahr 1261 in dieser Würde behauptete. Eben so gewiß ist es, daß diese Kaiser mit ihren Verwandten in Flandern in Verbindung blieben, und der von Michael Paläologus verdrängte Balduin der Zweite selbst auf eine Zeitlang zurückkehrte *). Zu welcher Zeit konnten nun jene alten heiligen Musterbilder leichter von Konstantinopel nach Flandern und von dort in die übrigen Niederlande und an den Niederrhein kommen, als während jenes lebhaften, unmittelbaren Verkehrs zwischen beiden? Es ist selbst höchst wahrscheinlich, daß man damals auch die Vorzüge der Technik kennen lernte, welche die Neugriechen vor allen andern voraus hatten, sei es nun, daß Flamänder sie in Konstantinopel erlernt, oder daß die Kaiser ihren Vettern griechische Maler nach Flandern geschickt

*) S. Meyer u. d. J.

haben. Für diese unsere Ansicht spricht noch der Umstand, daß die Kunst am Niederrhein und in den Niederlanden gerade in der ersten Hälfte des 13ten Jahrhunderts als besonders blühend erscheint, wie aus der Stelle des Wolfram von Eschenbach hervorgeht, worin die Maler von Cöln und Mastricht gleichsam sprichwörtlich als die Besten von Deutschland gepriesen werden *).

Zu welcher Zeit und auf welche Weise indeß die Malerei in den Niederlanden jenen neuen Anstoß erhalten haben mag, so dürften sich die dort hingebrachten Bilder zu denen des J. v. Eyck und seiner Schule ungefähr verhalten wie die ägyptischen Statuen, von welchen die Griechen ausgingen, zu den Werken ihrer vollendeten Kunst. Denn die Gemälde des J. v. Eyck und seiner Nachfolger sind in einem hohen Grade eigenthümlich niederländische Hervorbringungen, und dieses ist es besonders, was uns dieselben vor vielen andern merkwürdig macht. Wir

*) S. Sammlung deutscher Gedichte, herausgegeben von Müller. Berlin 1784. Bd. 1. Parcival. S. 38. Vers 4705. ff. Dort heißt es von einem Ritter:

Als uns diu aventiure gicht,
Von Chölne noch von Mastricht
Dechein sciltere entwurf'en baz,
Denn' als er ufem orse saz.

sehen hier nämlich eine außerordentlich hohe Kunstentwickelung bei einer germanischen Nation, von allem Einflusse der Antike gänzlich entfernt, so daß diese Schule in dieser Rücksicht gewissermaßen im Gebiete der neueren Malerei die Stelle des Deutschen im Gebiete der neueren Sprachen einnimmt. Die Kunst der Italiäner ist dagegen, wie ihre Sprache, auf antikem Boden gewachsen, und kann in ihren schönsten Erzeugnissen diesen ihren Ursprung nicht ganz verläugnen.

Ueber Hubert und Johann van Eyck.

1. Ueber Namen und Lebenszeit der Brüder van Eyck.

Die Brüder van Eyck haben diesen Namen von ihrem Geburtsort Maaseyck *), einer kleinen, am

*) S. van Mander Bl. 125. A. Madam Schopenhauer vermuthet indeß, vielleicht mit Grund, daß sie aus einem Dorfe, welches ehemals Eyck hieß, und nach der Entstehung der eine Viertelstunde davon entfernten Stadt Maaseyck den Namen Alden-Eyck erhielt, gebürtig sein möchten, weil sie, wenn sie

linken Ufer der Maas zwischen Mastricht und Ruremonde gelegenen Stadt, welche zum Herzogthum Geldern gehörte. Der ältere Bruder hieß Huybrecht, oder Hubert, der jüngere Jan, oder Johann. Der letzte kommt indeß noch unter sehr verschiedenen Benennungen vor. Vasari nennt ihn in der Einleitung *) und im Leben des Antonello von Messina **) Giovanni da Bruggia, in einem eigenen Abschnitt über niederländische Künstler aber Giovane Eick da Bruggia***), von der Stadt Brügge, woselbst er den größten Theil seines Lebens ansäßig war. Der anonyme Reisende des Morelli nennt ihn einmal Zuan Heic †); das erste Wort ist ein venetianischer Provinzialismus für Gian, die bekannte Abkürzung für Giovanni; dann Gianes da Brugia, endlich schlechthin Gianes ††). Bei Facius heißt er

aus der letzten gewesen wären, wohl den ganzen Namen derselben beibehalten haben würden. (S. Th. 1. S. 18.)

*) Band 1. S. 49.

**) Band. 1. S. 283.

***) Band 3. S. 268. Er nennt ihn also nicht immer auf die erste Weise, wie Fiorillo ungenau behauptet. S. kl. Schrift: artist. Inhalts. Th. 1. S. 190. Gesch. der Mal. in Deutschl. Th. 2. S. 283. Gesch. der Mal. in Frankr. S. 85.

†) pag. 45.

††) p. 14 — 74.

Johannes Gallicus *). Den Beinamen Gallicus hat er hier, weil Facius Gallien noch nach der Bestimmung Cäsar's nimmt, nach welcher Flandern und Brabant zum belgischen Gallien gehörten. Dieß geht daraus hervor, daß er von einem Schüler desselben, Rogierus Gallicus (van Manders Rogier von Brügge: pag. 126 — b.) sagt **), er habe ein Bild zu Brüssel, einer Stadt in Gallien, gemalt.

Hubert van Eyck ward, nach dem Zeugnisse des C. v. Mander, ungefähr um das Jahr 1366 geboren, und starb zu Gent im Jahre 1426, in einem Alter von 60 Jahren; dieses erhellt aus einer Grabschrift in der ehemaligen Johanneskirche zu Gent, welche in zwei Versen in altflamändischer Sprache abgefaßt, und uns durch van Mander aufbehalten ist***). Derselbe gibt von Johann van Eyck weder

*) S. de viris illustrib. pag. 46.

**) a. a. O. S. 48.

***) Bl. 126 a. Sie lautet:

Spighelt u an my, die op my treden:
Ick was als ghy, nu ben beneden
Begraven doodt, als is au Schyne;
My ne halp raedt, const, noch medicyne.
Const, eer, wysheyt, macht, ryckheyt, groot,
Is onghespaert, als comt de Doot.
Hubrecht van Eyck was ick ghenant,'

Geburts- noch Todesjahr an. Seine sonstigen Aeußerungen über die Zeit der Geburt stimmen nicht einmal unter sich überein. — Bei der obigen Bestimmung über Hubert sagte er: Johann möge wohl etliche Jahre darnach geboren sein. An diese Stelle haben sich nun die späteren Schriftsteller allein gehalten. Zuerst macht Sandrart daraus; er möge ungefähr um das Jahr 1370 das Licht der Welt erblickt haben *). Seine Nachfolger setzen darauf das Jahr 1370 ohne weiteres fest **). Wir sind indeß aus mehren Gründen überzeugt, daß dasselbe ziemlich viel später fällt. Derselbe van Mander

Nu spyse der wormen, voormals bekant,
In schildereye seer hoogne gheeert:
Corts na was yet, in niete verkeert.

In't Jaer des Heeren, des zyt ghewes,
Duysent vier hondert twintich en ses,
In de maendt September achthien daghen viel,
Dat ick met pynen Godt gaf myn Ziel.
Bidt Godt voor my, die const minnen,
Dat ick zyn aensicht moet ghewinnen,
En vliedt zonde, keert u ten besten
Want ghy my volghen moet ten lesten.

*) Deutsche Akademie Th. 2. S. 218.

**) Fiorillo stützt sich lediglich auf die Autorität von Descamps, wie aus einer Aeußerung in der Geschichte der Malerei in Frankreich S. 85. hervorgeht.

sagt an einem andern Orte, Johann sei ein Schüler seines Bruders Hubert geworden, welcher ein gut Theil Jahre älter gewesen, als er*); ferner von einem Flügel des großen Werks der van Eyck zu Gent, welches zwischen den Jahren 1420 und 1430 ausgeführt wurde, und worauf sich die Bildnisse der beiden Brüder befinden: Hubert habe neben seinem Bruder sehr alt ausgesehen**). Dieser Flügel ist gegenwärtig in der Sammlung des Hrn. Solly zu Berlin, und Madame Schopenhauer, welche ihn dort gesehen, äußert sich mit dem van Mander übereinstimmend***): „Hubert sei darauf fast schon ein Greis, Johann scheine 35 bis 38 Jahre alt.“ Aus der Beschreibung des Anzuges beider Brüder bei van Mander sehen wir, daß die Bildnisse derselben in der Sammlung, welche 1572 von H. Wierx gestochen, zu Antwerpen erschien†),

---

*) Bl. 123. A.

**) Bl. 124. A. Hubertus sit up de rechter Syde van den broeder, um syn ouderdom wille, *Schynende vast out te wesen by syn Broeder.*

***) S. Joh. v. Eyck u. s. Nachfolger. Th. 1. S. 59.

†) Hiernach sind wieder die Bildnisse der van Eyck in der Sammlung von Hondius, in der des Jansonius, in der Ausgabe des van Mander von 1764, nur daß man dort die Kopfbedekkung weggelassen hat, ferner die im Opmeer (opus chronologi-

nach diesem Bilde genommen sind; wodurch wir uns denn selbst durch den Augenschein von dem großen Abstande des Alters zwischen beiden überzeugt, und jene Urtheile vollkommen bestätigt gefunden haben. Man könnte den Hubert für den Vater des Johann halten; so daß, wenn Madame Schopenhauer dem letzten 25 Jahre weniger gibt, als seinem Bruder, dieses gewiß nicht zu viel ist. Mit dieser Annahme reimt sich alsdann auch die Aufschrift auf einem Bildnisse des J. v. Eyck in der Sammlung der Akademie zu Brügge, welches seine Frau vorstellt. Sie lautet:

„Conjux meus Johes de Eyck me pinxit 1439. Mense Juni. Aetas mea triginta tria annorum.“

War er nämlich im Jahre 1391 geboren, so hatte er damals ein Alter von 48 Jahren, während er, nach der gewöhnlichen Rechnung, schon 69 Jahre alt, und also im auffallenden Mißverhältnisse zu seiner 33 jährigen Frau gewesen wäre. Endlich wird es so auch begreiflich, wie die ältesten von einer ziemlichen

---

cum 1611. ein Volum. in fol. Th. 1. p. 406.) in Descamps vie des Peintres, und in van Mechels Catalog der Wiener Gallerie, endlich auch das des Johann, in Foppens Bibliotheca belgica Vol. 3. p. 635. genommen worden. Nur die Bildnisse der van Eyck bei Sandrart weichen davon ab, und sind aus einer anderen, uns unbekannten Quelle geflossen.

Anzahl noch vorhandener Gemälde des J. v. Eyck aus dem Jahre 1420 herrühren können, indem er zu dieser Zeit 29 Jahre alt war; wogegen wir nach der früheren Annahme, höchst auffallender Weise, kein Bild von ihm vor seinem 50sten Lebensjahre gehabt hätten.

Die Nachrichten über das Todesjahr des J. v. Eyck sind noch unbestimmter. Nach einigen Schriftstellern, zu welchen auch der Maler de Heere in seinem Lobgedichte der Bilder zu Gent gehört *), sagt van Mander **), soll er jung gestorben sein, doch sei dem nicht also, sondern er sei in einem hohen Alter zu Brügge gestorben ***), und daselbst in der Kirche des heiligen Donatian begraben. Auch gibt er darauf seine in fünf lateinischen Distichen abgefaßte Grabschrift, welche aber nur sein Lob und die Klage um seinen Tod, nichts über die Zeit des

*) S. van Mander Bl. 125. B.

**) Bl. 126. A.

***) Damit stimmt auch die Art überein, wie schon Ludovico Guicciardini in seiner Descrittione dei Paesi-bassi, welche im Jahr 1567, also ein Jahr früher, als die zweite Bearbeitung des Vasari, in Folio zu Antwerpen erschien, über den Tod des J. v. Eyck äußert. Es heißt bei ihm p. 97: „Dimorava il detto Giovanni il piu del tempo nella Trionfante citta di Bruggia, ove *finalmente si mori* in grande honore.“

Todes enthält, und ihm wahrscheinlich erst geraume Zeit nach seinem Ableben gesetzt worden ist *). Da im van Mander sich also über dieselbe gar nichts angegeben findet, ist auf das Zeugniß des Foppens **) der um 1739 geschrieben, und alles andere, was er von J. van Eyck sagt, aus dem van Mander geschöpft hat, daß derselbe 1440 gestorben sei, ohne irgend eine andere Quelle dafür anzuführen, gar nichts zu geben. Dasselbe gilt von Herrn von Mechels Angabe des Jahrs 1441 in seinem 1783 erschienenen Catalog der k. k. Gallerie zu Wien. Diesem letzten scheint Fiorillo geradehin gefolgt zu sein ***). Wir sind fest überzeugt, daß er weit länger gelebt haben muß. Wenn er einmal bedeutend spä-

*) Sie lautet:

Hic jacet eximia clarus virtute Joannes,
In quo picturae gratia mira fuit,
Spirantes formas, et humum florentibus herbis
Pinxit et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles:
Arte illi inferior ac Polycretus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Quae talem nobis eripuere virum,
Actum sit lacrymis incommutabile fatum
Vivat ut in coelis jam deprecare Deum.

**) Bibliotheca Belgica. Tom. III. pag. 635.

***) Gesch. d. Maler. in Deutschl. Th. 2. S. 285.

ter, als im Jahre 1370, geboren worden, woran, wie wir oben gesehen, nicht zu zweifeln ist, läuft die Annahme, daß er 1441 gestorben, dem ausdrücklichen Berichte des van Mander, daß er ein hohes Alter erreicht habe, geradezu entgegen. Ferner erzählt derselbe*) von einem Schüler des J. v. Eyck, Hugo van der Goes, er habe um 1480, vor und nach dieser Zeit gearbeitet. Wenn nun J. v. Eyck schon 1441 gestorben wäre, würde diese Bestimmung als Mittelzeit der Blüte eines Schülers gar zu spät fallen; indem dieser alsdann, wenn wir ihm auch zur Zeit von J. v. Eycks Tode nur 20 Jahre gäben, um 1480 schon an 60 Jahre alt, und bald am Ende seines Wirkens gewesen wäre. Entscheidender als alles Uebrige, spricht jedoch für sein längeres Leben die Jahreszahl auf dem Danziger Gemälde, ohne Zweifel eine Arbeit des J. v. Eyck, welche 1467 zu lesen ist**). Diese lehrt uns nämlich, daß er um diese Zeit noch gelebt hat; welches auch, wenn er 1391 geboren, sehr wohl der Fall sein konnte; indem er alsdann ein Alter von

*) Bl. 127. A.

**) Siehe die Gründe, nach welchen wir es für von J. v. Eyck halten, in diese Zeit setzen, und die Zahl so lesen, unten im 9ten Capitel, wo wir von dem Bilde ausführlich handeln.

76 Jahren hatte. Das Jahr seines Todes können wir zwar zur Zeit nicht mit völliger Gewißheit bestimmen, doch müssen wir bemerken, daß ein ungenannter einheimischer Kenner der niederländischen Kunstgeschichte, welcher sich durch mehre Beiträge zur Ausgabe des van Mander von 1764 als competent bewiesen hat, dasselbe ungefähr um das Jahr 1470 ansetzt *), jedoch leider, ohne seine Quelle anzuzeigen, wonach er drei Jahre nach Vollendung dieses Bildes in einem Alter von 79 Jahren gestorben wäre **).

2. Ueber die Lebensumstände der Brüder van Eyck.

Bei wem Hubert, der ein sehr kunstreicher Maler gewesen, gelernt habe, weiß man nicht, sagt van Mander ***). Johann war der Schüler seines

*) S. T. I. pag. 25.

**) Wir hoffen, daß bei dem jetzt auch in seinem Vaterlande erwachten Interesse für J. v. Eyck ein genaues Nachsuchen in dem Archive der Kunstakademie zu Brügge uns über diesen wichtigen Punct endlich völlige Gewißheit verschaffen soll.

***) Bl. 123. A.

älteren Bruders. Nach einigen soll ihr Vater selbst ein Maler gewesen sein*). Doch dem sei, wie ihm wolle, die ganze Familie schien von einem Kunstgeiste beseelt zu sein, denn auch ihre Schwester Margaretha übte die Malerei mit sehr glücklichem Erfolge aus, und blieb aus Liebe zu derselben im ledigen Stande. Johann zeigte indeß vor allen einen edlen, schnellfassenden Geist, und übertraf daher auch seinen älteren Bruder mit der Zeit in der Kunst um vieles. Die Brüder erwählten sich Brügge zu ihrem Wohnort, und in der That hätten sie auch in ihrem Vaterlande keine andere Stadt finden können, welche ihnen für ihre Kunst so mannigfaltige und wesentliche Vortheile dargeboten hätte. Grade um diese Zeit, in der ersten Hälfte des 15ten Jahrhunderts, erreichte der Handel dort seine höchste Blüte, wie wir oben gesehen haben. Bei

*) Descamps (La vie des peintres Flamands, Tom. I. p. 2.) macht hieraus: sie haben beide die Grundsätze ihres Vaters in der Kunst studirt, und seien ihnen gefolgt. Auch Fiorillo (Gesch. der Mal. in Deutschl. Th. 2. S. 283 und Gesch. der Mal. in Frankr. S. 86.) ist nach dieser Aeußerung nicht ungeneigt, den Johann von Brügge, dessen wir oben als Hofmaler bei dem König von Frankreich, Karl dem Fünften, gedacht haben, für den Vater der van Eyck zu halten. Eine, wie es uns scheint, gänzlich leere Vermuthung, für welche sich auch nicht der geringste Grund anführen läßt.

dem regen Kunstsinne jener Zeit und dem großen Reichthume so vieler Einheimischen und des Handels wegen dort hingezogenen Fremden, mußten ihre Gemälde nicht allein sehr gesucht werden, sondern sie wurden durch die Letzten auch in die verschiedensten und entferntesten Länder geführt, und dadurch ihr Name überall bekannt. Die große Schönheit und Pracht der Stadt mußte erheiternd und erhebend auf ihren Sinn wirken, und gewährte ihnen für die Baulichkeiten auf ihren Bildern immer würdige Muster. Wie sonst nirgend, bot sich ihnen hier die Gelegenheit, Bildung und Trachten der verschiedensten Nationen, welche der große Markt zusammenführte, täglich zu beobachten, und auf ihren Werken, wo sie es für gut fanden, mit derjenigen Treue anzubringen, welche wir so sehr bewundern müssen. — Nach dem Jahre 1420 zogen sie auf eine Zeit lang nach Gent, um daselbst ein Werk von sehr großem Umfange auszuführen, welches ihnen von Philipp dem Guten, der seit dem Jahre 1419 die Regierung als Herzog von Burgund und Graf von Flandern angetreten hatte, aufgetragen war. Dieser Fürst hielt beide Brüder sehr lieb und werth, besonders jedoch Johann, welchen er um der Vortrefflichkeit seiner Kunst und seines ausgezeichneten Verstandes willen, wie van

Mander sagt, zu seinem geheimen Rathe machte. Auch sah er ihn jederzeit gern in seiner Gesellschaft. Für Johann war dieses Verhältniß von großer Wichtigkeit. Philipp führte nämlich damals die prächtigste Hofhaltung von allen Fürsten im westlichen Europa, und die edelsten und reichsten Ritter jener Zeit hielten sich häufig bei ihm, als dem Stifter des Ordens vom goldenen Vließe, auf. Hier mag van Eyck die Vorbilder zu manchen Gestalten dieser Art gefunden haben, und alles, was man dazumal an prächtigen Stoffen, köstlichem Geschmeide, Geräthen und Waffen irgend hatte, konnte er daselbst im reichsten Maaße sehen. Dieses läßt uns die häufige Anwendung, so wie die überraschende Naturwahrheit aller dieser Gegenstände auf seinen Bildern begreifen. Hubert sollte die Vollendung des Werks zu Gent nicht erleben, er erkrankte und starb während der Arbeit daran*). Sein Tod zerriß ein Verhältniß, welches von sehr schöner Art gewesen zu sein scheint. Johann hegte eine fast kindliche Verehrung gegen seinen Lehrer und Bruder, wovon die Bildnisse desselben auf mehren seiner schönsten Gemälde eben so viele Denkmale sind;

*) v. Mander, Bl. 124. a.

und der alte Hubert mochte an dem außerordentlichen Genie, welches sein Bruder unter seiner Leitung entfaltete, wiederum eine beinahe väterliche Freude haben. Ihre Schwester Margaretha war schon früher aus der Welt gegangen, und auch in der St. Johanneskirche zu Gent begraben*), worin jetzt Hubert seine Ruhestätte fand. Um diese Zeit, da Johann sich sehr einsam fühlen mußte, mag er wohl die Frau genommen haben, von deren Bildniß oben die Rede gewesen ist. Nachdem er das Werk zu Gent allein vollendet hatte, kehrte er wieder nach Brügge zurück; woselbst bis zu seinem erst lange Zeit darauf erfolgtem Tode noch viele herrliche Gemälde aus seinem Pinsel hervorgingen. Diese wenigen Umstände sind leider alles, was uns van Mander von dem Leben der van Eyck aufbehalten hat.

Der Ruhm des Johann stieg noch bei seinem Leben sehr hoch, und seine Verdienste als Künstler wurden selbst in Italien so hoch geschätzt, daß der italiänische Gelehrte Facius im Jahre 1555 von ihm urtheilte: „Johannes Gallicus wird für den vorzüglichsten Maler unseres Jahrhunderts gehal-

*) Siehe das Lobgedicht des de Heere bei v. Mander, Bl. 124. a.

ten*)." Wenn wir bedenken, welche ausgezeichneten Maler in der ersten Hälfte des 15ten Jahrhunderts in Italien blühten, von denen wir hier nur den Masaccio nennen wollen, ist hiemit in der That viel gesagt. Wir wollen jetzt sehen, welche Ursachen des ungeachtet den Facius bewegen konnten, ein solches Urtheil zu fällen.

3. Ueber die Erfindung der Oelmalerei durch Johann van Eyck.

Da man in den letzten zwei Jahrhunderten von den Verdiensten des J. v. Eyck fast allein seine Erfindung der Oelmalerei zu erwähnen, und ihn derenthalben hauptsächlich zu preisen pflegte, möge uns denn auch die Beantwortung der Frage, ob, und in wie fern ihm dieselbe gebührt, zuerst beschäftigen.

Wir setzen hier zuvörderst die älteste und ausführlichste Nachricht, welche dem J. v. Eyck diese Erfindung zuschreibt, in einer treuen Uebersetzung her. Sie befindet sich, wie schon bemerkt, beim Vasari, in der Lebensbeschreibung des An-

*) S. de vir. illustrib. p. 46. „Joannes Gallicus nostri saeculi pictorum princeps judicatus est."

tonello von Messina*). Er erzählt daselbst zu Anfange, wie die Malerei in tempera**) seit der Zeit des Cimabue die einzig übliche gewesen wäre, und obschon die Künstler in Italien, Frankreich, Spanien, in Deutschland und den Niederlanden wohl eingesehen, daß ihre Bilder in dieser Art immer einer gewissen Lebhaftigkeit und Verschmelzung der Farben, so wie der gehörigen Haltbarkeit entbehrten, auch deßhalb sich alle Mühe gegeben hätten, diesen Mängeln auf irgend eine Weise abzuhelfen, doch alle diese Versuche immer ohne den erwünschten Erfolg geblieben wären. Dann fährt er fort: „Als die Sachen so standen, lebte in Flandern Johann van Brügge, ein Maler, der wegen der großen Erfahrenheit, welche er in seiner Kunst erlangt hatte, in jenen Gegenden sehr geschätzt war. Der-

*) Band 1. S. 282. ff.

**) Ohne uns auf die sonstigen Bedeutungen, welche das Wort tempera im Italiänischen hat, einzulassen, sagen wir hier nur, daß es, von der Malerei gebraucht, eigentlich jede Flüssigkeit bedeutet, mit welcher der Maler die trockenen Farben vermischt, um sie vermittelst des Pinsels auftragen zu können, und demnach mit Mischmittel übersetzt werden könnte; daß außerdem aber noch die von der Mitte des 13ten, bis gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts in Italien sehr häufig angewandte Art von Malerei, bei welcher man die Farben mit verdünntem Eigelb und aus Pergamentschnitzeln gekochtem Leim mischte, κατ᾽ ἐξοχὴν die Malerei a tempera genannt wurde.

selbe legte sich darauf, Versuche mit verschiedenen Arten von Farben anzustellen; und als einer, der an der Chemie Gefallen fand, beschäftigte er sich, vielerlei Oele zu bereiten, um Firnisse und andere Dinge nach Art der feinen Köpfe (i cervelli) zu machen, wie er denn einer war. Da er nun einmal große Mühe verwandt hatte, ein Gemälde auf Holz zu malen, gab er ihm, nachdem er es mit vielem Fleiße geendigt hatte, den Firniß, und stellte es, wie es üblich war, zum Trocknen in die Sonne; aber, ob nun die Hitze zu stark sein mochte, oder ob die Bretter schlecht zusammengefügt waren, die Tafel öffnete sich unglücklicherweise, wo die Bretter zusammenstießen. Da Johann den Schaden sah, welchen ihm die Sonnenhitze verursacht hatte, dachte er darauf, es so einzurichten, daß die Sonne ihm niemals wieder in seinen Werken ein so großes Unheil anstiften könnte. Solchermaßen, da er nicht weniger des Firnisses, als des Arbeitens in tempera überdrüßig geworden, fing er an, darauf zu denken, wie er eine Weise finden möchte, einen Firniß zu bereiten, der auch im Schatten trockne, so daß er seine Gemälde nicht mehr der Sonne auszusetzen brauchte. Als er darauf mit vielen Substanzen, rein und gemischt, Versuche angestellt hatte, fand er am Ende, daß das Lein- und Nußöl unter so vie-

len, welche er untersucht hatte, diejenigen wären, welche am leichtesten von allen trockneten. Diese nun, mit anderen von seinen Gemischen (misture) gekocht, gaben ihm den Firniß, welchen er, ja alle Maler in der Welt, lange Zeit so sehnlichst begehrt hatten.

Nachdem er noch mancherlei Versuche angestellt hatte, sah er, daß das Anmachen der Farben mit diesen Arten von Oel für dieselben ein sehr dauerhaftes (forte) Mischmittel (tempera) abgab, welches getrocknet, nicht allein das Wasser weiter nicht zu fürchten brauchte, sondern die Farben zugleich so glühend machte, daß es ihnen ganz allein und ohne Firniß einen Glanz ertheilte. Das, was ihm am bewunderungswürdigsten schien, war, daß es sich unendlich viel besser mit den Farben vereinigte, als die tempera (d. h. Eigelb und feiner Leim.) Ueber solche Erfindung war Johann, wie es sich wohl denken läßt, sehr erfreut; er legte Hand an viele Arbeiten und erfüllte alle jene Gegenden mit einem unglaublichen Wohlgefallen daran; zugleich gereichte ihm dieses zu großem Nutzen, da die von Tage zu Tage gewonnene Erfahrung ihm zu Hülfe kam, so daß er immer größere und bessere Werke zu machen anfing." Außerdem sagt Vasari noch kurz in der

Einleitung*): „Die Oelmalerei war eine schöne Erfindung, und für die Kunst der Maler ein großer Gewinn. Der erste Erfinder derselben war Johann van Brügge.“ Endlich erwähnt er an einem dritten Orte**), daß diese Erfindung um das Jahr 1510 gemacht worden sei. Dieses ist ein Schreib- oder Druckfehler, den schon Guicciardini***) in seiner Beschreibung der Niederlande in 1410 ändert, womit auch van Mander übereinstimmt†).

Aus diesen Stellen ist alles geflossen, was seitdem in fast unzähligen Büchern über die Erfindung der Oelmalerei durch Johann van Eyck gesagt worden ist. Viele Schriftsteller haben dieselbe zugleich als unwahr angefochten, und dieser Art von Malerei ein viel höheres Alter zuschreiben wollen ††).

---

*) Band 1. S. 49.

**) S. B. 3. S. 268.

***) Siehe S. 97.

†) S. Bl. 123. B.

††) Es wäre uns ein Leichtes gewesen, in der folgenden Untersuchung noch die Zeugnisse einer großen Anzahl beizubringen, doch haben wir es, um nicht unnütz, noch weitschweifiger zu werden, als es der Gegenstand ohnedies mit sich bringt, zweckmäßig gefunden, nur diejenigen näher zu beachten, welche darin von entschiedenem Gewichte sind. Für den, welcher sich indeß die Mühe nehmen will, noch mehres darüber nachzulesen, setzen

Einige führten, um ihren Satz zu beweisen, Bilder aus einer früheren Zeit als J. v. Eyck an, welche nach ihrer Behauptung in Oel gemalt sein sollten. Doch richteten sie hiermit wenig aus, indem die chemischen Analysen, die man mit mehren solchen anstellte, dagegen sprachen; wie wir noch unten an einigen Beispielen sehen werden. Andere brachten Stellen aus Schriftstellern vor der Zeit des J. v. Eyck bei, in welchen der Oelmalerei Erwähnung geschieht. Der älteste und vornehmste unter diesen letzten ist Lessing, welcher im Jahre 1774 mit seiner Abhandlung über das Alter der Oelmalerei hervortrat. Dieselbe ertheilt Nachrichten von einem in der Bibliothek zu Wolfenbüttel aufgefun-

---

wir die folgenden Citate her, wenn wir gleich versichern können, daß in allen diesen Stellen, das von uns aus den Quellen Angeführte nur wiederholt, oder höchstens für das schon bündiger Bewiesene, irgend ein Zeugniß von geringerm Werthe hinzugefügt wird. Man sehe: della Valle zum Vasari. Tom. III. p. 313. Tom. X. p. 5. — Tiraboschi Istoria della litteratura Italiana. Tom. VI. 6. p. 2. p. 407. — Requenos saggi sul Bistabilmento dell' antica arte de Greci e Romani pittori. Parma. Edit. 2da Vol. I. p. 16. — Marpe, Critical Essay on Oilpainting. London 1781. — Observations on ancient painting in England. In a letter from Gov. Pownall to the Rev. Michael Lort, in der Archaeologia or miscellaneous tracts relating to Antiquities. Vol. IX. London. 1789. 4. p. 141.

denen Manuscripte eines Mönchs Theophilus, welches Lessing, nach diplomatischen Gründen, aus dem 10ten oder 11ten Jahrhunderte herzurühren scheint, und eine Anweisung über die verschiedenen Arten zu malen enthält*). Wir erfahren daraus

*) Braunschweig in 8. In Ermangelung der Originalausgabe haben wir uns der zu Wien bei Anton Pichler erschienenen bedienen müssen. Lessing führt mehre Litteratoren an, welche schon vor ihm dieser Schrift gedacht haben. S. Lessings Schriften Th. 28. S. 241. ff. und 285. ff. — und Fiorillo weist in seiner Abhandlung über das Alter der Oelmalerei (Kl. Schr. Th. 1. S. 197.) nach, daß Manuscripte davon zu Leipzig, Paris, Cambridge, Wien und Venedig vorhanden sind. Sie hat den Titel: de omni scientia artis pingendi. Vollständig erschien sie erst im Jahre 1781 im 6ten Bande der Beiträge zur Gesch. und Litt. von Lessing, welche Leist herausgegeben. Uebrigens weiß man weder, wann dieser Mönch gelebt, noch von welcher Nation er gewesen. Lessing muthmaßte, daß er mit dem berühmten Mönche und Maler Tutilo, welcher im 9ten Jahrhunderte im Kloster zu St. Gallen blühte, eine Person sei. S. a. a. O. S. 245 u. 295 f. Morelli, (Codices Manuscr. Latin. Bibliothecae Nanianae. Venet. 1779. 4. p. 33.) welcher einiges aus einem Manuscripte desselben aus dem 13ten Jahrhunderte bekannt machte, dessen Titel anhebt: Theophili Monaci, qui et Rogerus libri tres etc., sagt, daß der deutsche Name Roger, und das Wort Meziel (Meißel), welches er brauche, dafür sprächen, daß er ein Deutscher sei. Der Graf Cicognara behauptet dagegen, er sei ein Italiäner (S. Nota intorno il codice di Teofilo Monaco, in der Storia della scultura. Tom. I. p. 331. f.), denn Roger wäre zuverlässig ein italiänischer Name (?), ein Manuscript des Theophilus, welches Raspe in Cambridge gefunden habe, fange an: Incipit

nicht bloß, wie Budberg und Fiorillo meinen*), auf welche Weise man Farben mit Leinöl anmacht, um eine Tafel, oder eine Thüre damit anzustreichen, sondern, nach der richtigen Bemerkung des Morelli**), wie man mit denselben auch Köpfe, Gewänder, vierfüßige Thiere, Vögel und Blumen nach Gefallen machen möge***). Diese Stelle, wel-

---

tractatus Lombardicus qualiter temperantur colores;" und so wie er Meziel als deutsches Wort gebrauche, sage er von einer gewissen Art von Firniß: quod romane Glassa dicitur: so daß beides gleich viel und gleich wenig auf sein Vaterland schließen lasse. Mag nun auch Cicognara Recht haben, so bleibt es dennoch sehr die Frage, ob dieser Mönch als Erfinder der Art Malerei, welche er beschreibt, anzusehen ist, welche Erfindung seinen Landsleuten zu vindiciren, jenem besonders am Herzen liegt. Uns ist es viel wahrscheinlicher, daß er nur über alle zu seiner Zeit übliche Arten zu malen, wozu auch jene unvollkommene Oelmalerei gehörte, was er davon gewußt, zusammengetragen habe.

*) S. Freiherr von Budberg: Versuch über das Alter von Oelmalerei, zur Vertheidigung des Vasari. Göttingen 1792. 4. und Fiorillo, kl. Schrift. T. 1. S. 204 und 227; welcher den Inhalt jener Schrift in die seinige aufgenommen hat.

**) Notizie d'opere di disegno. p. 115.

***) Theophil. lib. I. cap. 22. Deinde accipe colores, quos imponere volueris, terens eos diligenter oleo lini, sine aqua, et fac mixturas vultuum, ac vestimentorum, sicut superius aqua feceras, et bestias, sive aves, aut folia variabis suis coloribus, prout libuerit.

che selbst Lessing nicht anführt, beweist unumstößlich, daß man schon lange vor der Zeit des Johann van Eyck gewußt habe, wie man mit Leinöl gemischte Farben zur Malerei als Kunst anwenden könne. Zugleich sprechen die vielen, in den verschiedensten Gegenden Europa's sich befindenden Manuscripte obiger Schrift dafür, daß diese Kenntniß einmal sehr allgemein verbreitet gewesen sein mag. Auch finden wir es so natürlich, daß man schon früh darauf gefallen, Farben, welche man mit so vielen andern Substanzen versetzte, auch mit Oel zu mischen, daß wir uns eher wundern würden, wenn dieser Gebrauch nicht schon sehr alt wäre, als im umgekehrten Falle. Dennoch sind wir weit davon entfernt, deßhalb die ganze Erzählung bei Vasari für ein Mährchen zu erklären. In seiner Anweisung von der Bereitung des Leinöls erwähnt Theophilus*) nämlich nichts davon, dasselbe vor dem Gebrauche am Feuer zu kochen, oder es wenigstens lange der Sonne auszusetzen, und fügt hinzu: man müsse jede Schicht der damit angemachten Farben an der Sonne trocknen lassen, bevor man mit einer zweiten darüber käme, daher sei diese Art nur bei Dingen anzuwenden, welche auf diese Weise ge-

*) S. cap. 18. Bei Lessing a. a. O. S. 246. f.

trocknet werden könnten; was jedoch bei Gemälden zu langwierig und Ueberdruß erregend sei *). Ein jeder, der weiß, wie lange besonders einige dunkle Farben mit frischem Leinöle klebrig bleiben, und wie daher auch die jetzigen Künstler, welche sich desselben bedienen, es vorher entweder lange an der Sonne destilliren lassen, oder zu jenen Farben Trockenöl hinzunehmen, wird diesem Urtheile beipflichten **). Daraus geht denn hervor, daß man von

*) Libr. 1. cap. 18. Omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt in opere ligneo in his tantum rebus, quae soli siccare possunt, quia, quotiescunque unum colorem imposueris, alterum ei super ponere non potes, nisi prior exsiccetur, quod in imaginibus diurnum et taediosum nimis est. — Der Graf Cicognara a. a. O. p. 341. versteht diese Stelle falsch, wenn er sagt: Theophilus schließe hier nur die Oelmalerei auf der Mauer aus, weil diese nicht der Sonne ausgesetzt werden könnte, keineswegs aber Gemälde auf Holz, mit welchen ja dieses thunlich sei." Denn indem er durch das in opere ligneo die Oelmalerei auf allen Stoffen, das Holz ausgenommen, und mithin denn auch die auf Stein, stillschweigend für unzuläßlich erklärt, wird hier offenbar nur zwischen eigentlichen Gemälden auf Holz, und anderem mit Oelfarbe angestrichenem Holzwerk ein Unterschied gemacht, und die ersten ausgeschlossen, welches nur nachlässig ausgedrückt ist, aber deutlich wird, wenn man vor den Worten „soli siccare possunt" ein commode hinzudenkt; auch legt schon Lessing diese Stelle zu Gunsten des J. v. Eyck aus. A. a. O. S. 255.

**) Hierin besteht der Unterschied zwischen dem Verfahren,

diesen Vorschriften bei eigentlichen Kunstwerken nur höchst selten Gebrauch gemacht haben dürfte. Und dieses zugegeben, ließe sich die Erzählung des Vasari noch immer in ihrem ganzen Umfange halten; denn diese so wenig anwendbare Art Malerei konnte später leicht gänzlich in Vergessenheit gerathen sein, und J. v. Eyck daher immer wieder von neuem die Entdeckung über die am leichtesten trocknenden Oele gemacht haben*). Und gesetzt auch, daß sie beständig bekannt geblieben, so würde ihm doch immer das Wesentlichste bleiben, das Trocknen der Farben durch das Kochen des Oels beschleunigt und erleichtert zu haben, so daß man nicht mehr der Sonne dazu bedurfte, als wodurch diese Art Malerei in der Kunst erst ihre rechte Anwendung gewinnen konnte**). So standen die Sachen, als im vorigen Jahre Tambroni, ein italiänischer Gelehrter, ein Manuscript herausgab, welches über diesen Gegenstand ein neues Licht verbreitet. Es ist dieses eine

---

welches Theophilus lehrt, und dem der jetzigen Künstler, welchen Cicognara a. a. O. p. 333 und 340. gar nicht finden kann.

*) S. Budberg und Fiorillo a. d. a. O.

**) Im Ganzen mit uns übereinstimmend urtheilt darüber Morelli a. a. O. und Lanzi Storia Pittorica della Italia. Bassano MDCCCIX. Tom. I. p. 65. ff. Vgl. v. d. Hagen Briefe in die Heimat. Bd. 2. S. 157 ff.

Abhandlung über das Technische der verschiedenen Arten zu malen, von dem Maler Cennino Cennini, einem Schüler des Agnolo Gaddi, welches viel Lehrreiches über die Verfahrungsweise der alten Meister in der Malerei a fresco und a tempera, und auch einen eigenen Abschnitt von der Oelmalerei enthält*).

---

*) Cennino di Cennini trattato della pittura. Roma 1821. Schon Vasari, Tom. I. p. 115. im Leben des Agnolo Gaddi, erwähnt des Cennini und dieser Schrift, sagt aber zugleich, es sei wenig weiter davon zu reden, da alle die Dinge, von denen sie handle, welche zur Zeit des Cennini noch große Geheimnisse gewesen, jetzt allgemein bekannt seien. Dieses Urtheil des Vasari, meint Tambroni mit Recht, mochte hauptsächlich Schuld gewesen sein, daß dieselbe, obgleich man ein Manuscript davon in der laurentianischen Bibliothek zu Florenz kannte, bis auf unsre Zeit nie in Druck ausgegeben wurde. Auf Bitte des Tambroni, den die Urtheile des Bandini (Catal. Vol. V. p. 307.), des Lottari (Vasari Edit. Livorn. Tom. I. p. 459.) und anderer großer italiänischer Litteratoren darauf aufmerksam gemacht hatten, suchte und fand Angelo Mai in der vaticanischen Bibliothek, unter Nr. 2974 der Ottobonianischen Codices, ein Manuscript dieses Werks. Dasselbe befand sich einst im Besitz des Barons Rosch, und ist eine um 1737 abgefaßte, ziemlich nachläßige Abschrift des zu Florenz befindlichen; wie uns der Freiherr von Rumohr in seiner Recension der Ausgabe des Tambroni berichtet. (Kunstbl. 1821. Nr. 45.). Er thut zugleich, besonders aus dem Character der Buchstaben, dar, daß auch der Codex zu Florenz nicht das Autographon des Cennini sei; und dahin entscheidet sich auch Antonio Benci, in der gründlichen und gehaltvollen Recension desselben Werkes.

Staats-Bibliothek Bamberg

In demselben wird gelehrt, wie man das Leinöl entweder durch Kochen, beim Feuer, oder indem man es einer großen Sonnenhitze so lange aussetzt, bis

Anthologia. N. VI. Giugnia 1821. Fivenze da G. P. Vieusseux. S. 367 — 394, und die Anzeige des Freiherrn von Rumohr darüber. Kunstbl. 1821. N. 53.). Benci hatte nämlich das Glück, einen dritten Codex der Schrift des Cennini in der Riccardianischen Bibliothek zu Florenz aufzufinden, der im 16ten Jahrhundert, vielleicht kurz nach dem Jahre 1500 geschrieben worden, aber keine Copie des laurentianischen ist, indem er nicht dieselben Schreibfehler und mehre Zusätze hat. Beide Recensionen tadeln mit Recht die Nachlässigkeit des Tambroni, daß er nicht den laurentianischen Codex, wovon er doch Kenntniß hatte (p. 11 und 18 der Vorrede), verglichen hat, indem derselbe wenigstens ungleich correcter, als der vaticanische, wenn gleich an sich auch nur eine mangelhafte Abschrift ist. Das Autographon selbst scheint verloren. Zu Ende der laurentianischen Handschrift steht: Finito libro referamus gratia Christi. 1437. a di 31 di Luglio. Ex Stincarum." Dasselbe findet sich auch in der vaticanischen, fehlt aber in der Ricardianischen (S. Benci a. a. O.). Tambroni glaubt, daß dieser Schluß von dem Cennini selbst herrühre, und die Jahrzahl 1437 also die sei, in welcher er sein Buch geendigt habe; zugleich beklagt er denselben, daß er im Schuldgefängnisse — dieses hat in Florenz den Namen Stinche — gesessen habe. Dagegen bezieht der Freiherr von Rumohr Worte und Zahl mit Recht auf den Abschreiber, und bemerkt, wie es unwahrscheinlich sei, daß zu dieser Zeit noch ein Schüler des A. Gaddi, welcher schon im Jahre 1387 gestorben, gelebt habe. Zugleich sagt schon Bottari zum Vasari im Leben des A. Gaddi, das ex Stincarum beziehe sich nicht auf den Cennini sondern auf den Abschreiber; welchem der Freiherr von Rumohr noch hinzufügt, daß das Abschreiben von Büchern ein gewöhnliches Geschäft der Schuldgefangenen zu Florenz gewesen sei.

es zur Hälfte schwindet, als Mischmittel für alle Farben mit Ausnahme des Weißen aus Kalk, tüchtig machen könne; wie man mit diesen Farben alsdann Fleischtheile, Gewänder, Berge, Bäume, und was man nur immer wolle, machen möge, sei es auf der Mauer, auf Holz, auf Eisen, oder Stein; wie man endlich, ehe man wieder darüber komme, die Malerei einen, oder einige Tage trocknen lassen solle. Die Weisung, daß man das am besten bereitete Oel zu Florenz haben könne, läßt, wie Tambroni richtig bemerkt, schließen, daß diese Art Malerei zur Zeit, als dieses geschrieben worden, schon längere Zeit dort bekannt sein mußte.

Hieraus erhellet zur Genüge, daß Vasari irrt, indem er dem J. v. Eyck ohne Weiteres die Erfindung der Oelmalerei beilegt; denn wenn gleich jener Abschnitt über dieselbe von einem Abschreiber hinzugefügt sein sollte, wie der Freiherr von Rumohr eine Zeitlang zu glauben geneigt war*), so befindet er sich doch schon in dem nach der Meinung desselben im Jahre 1437 geschriebenen Codex; zu welcher Zeit nach der Erzählung des Vasari selbst die Erfindung des J. v. Eyck noch gänzlich unbekannt in Italien war, indem sie ihm zu Folge, erst nach dem wahrscheinlich um 1470 erfolgten, Tod desselben

*) S. Kunstbl. 1821. Nr. 45.

durch den Antonello von Messina dort hingebracht wurde. Ueberdem wird die frühere Bekanntschaft mit der Oelmalerei in Italien noch durch eine Stelle in Lorenzo Ghiberti's (geb. 1378 † 1455) Geschichte der Malerei in Italien bestätigt, woselbst er berichtet: daß schon Giotto in Oel gemalt habe*).

Bei alledem muß doch J. v. Eyck wichtige Erfindungen in der Malerei gemacht haben: das erhellt aus dem unumstößlichen Zeugnisse eines Zeitgenossen von ihm, des schon erwähnten Facius, welches also lautet: „Johannes Gallicus, in den Wissenschaften, besonders der Geometrie und denjenigen Kenntnissen, welche zur Verschönerung der Malerei beitragen, nicht unerfahren, soll daher Vieles über die eigenthümliche Beschaffenheit der Farben erfunden haben, welches von den Alten Ueberliefertes, er aus der Lesung des Plinius und anderer Schriftsteller gelernt hatte**). Es liegt uns jetzt ob, zu untersu-

*) Siehe Cicognara, Storia della Scultura, woselbst der größte Theil jener Geschichte abgedruckt ist. Tom. 2. p. 99. Auch er braucht es schon als Beweis gegen Vasari, Tom. 1. pag. 342.

**) S. de vir. illustrib. p. 46. Johannes Gallicus, litterarum non nihil doctus, Geometriae praesertim, et earum artium, quae ad picturae ornamentum accederent, putatusque ob eam rem multa de colorum proprietatibus invenisse, quae ab antiquis tradita ex Plinii et aliorum auctorum lectione didicerat."

chen, worin denn dieses bestanden haben mag, und in wie ferne es sich mit dem, was Vasari berichtet, in Uebereinstimmung bringen läßt, ungeachtet J. v. Eyck nicht der Erfinder der Oelmalerei im strengen Sinne des Wortes zu nennen ist. Zuvörderst wollen wir sehen, welche Bewandniß es mit jenem Antonello von Messina hat. Die Erzählung des Vasari von ihm, welche sich unmittelbar an das oben aus demselben Mitgetheilte anschließt, lautet in einer Uebersetzung des uns hier Wesentlichen folgendermaßen:

„Als nach nicht langer Zeit der Ruf von der Erfindung des Johann nicht allein in Flandern, sondern in Italien und viele andere Theile der Welt sich verbreitet hatte, wurden die Künstler von der größten Begierde erfüllt, zu erfahren, auf welche Weise er seinen Werken eine so große Vollkommenheit ertheilete. Da sie seine Werke sahen, und doch nicht wußten, was er dabei anwendete, waren sie gezwungen, ihn zu erheben und unsterbliches Lob zu ertheilen, und doch wieder zu beneiden, indem sie für ihre Bilder dasselbe gewünscht hätten, er aber eine Zeit lang es nicht wollte, daß ihn Jemand arbeiten sähe, oder daß er irgend einem das Geheimniß gelehrt hätte. In seinem Alter machte er jedoch Rogier von Brügge desselben theilhaftig, welcher es denn seinem Lehrling Ausse und den andern mittheilte,

von denen die Rede ist, wo von der Oelmalerei gehandelt wird*). Doch obgleich die Kaufleute solche Bilder an sich brachten, und sie in der ganzen Welt an Fürsten und große Herren mit gutem Vortheile versandten, blieb die Sache bei alledem nur in Flandern bekannt; und wenn auch diese Malereien jenen strengen Geruch, von den mit Oel gemischten Farben an sich hatten, besonders wenn sie neu waren, so daß es möglich schien, die Art ihrer Malerei zu erkennen, wurde dieselbe doch in einem Zeitraum von vielen Jahren nicht entdeckt. Als einige Florentiner, die in Flandern und Neapel Handel trieben, dem Könige Alfons dem Ersten von Neapel ein Oelgemälde mit vielen Figuren von der Hand des Johann von Brügge geschickt hatten, welches wegen der Schönheit der Figuren, und wegen der neuen Erfindung im Colorit von dem Könige sehr hoch gehalten wurde, eilten die Künstler, so viel ihrer im Reiche waren, herbei, um es zu sehen, und es wurde von allen höchlich gepriesen. Um diese Zeit lebte Antonello von Messina, ein Mann von aufgewecktem Geiste, und sehr wohl in seiner Kunst erfahren. Er hatte sich mehre Jahre zu Rom der Zeichnung befleißigt, war darauf zuerst nach Palermo gegangen,

*) S. die Einleitung S. 49.

und hatte lange Zeit dort gearbeitet, endlich aber war er wieder nach Messina zurückgekehrt, wo er die gute Meinung, welche man von seiner Kunst dort hegte, durch seine Werke befestigte. Als derselbe einst in seinen Angelegenheiten nach Neapel reiste, hörte er dort von jenem Oelgemälde des Johann von Brügge, welches dem Könige Alfons geschickt worden, und auf eine Weise in Oel gemalt wäre, daß man es waschen könnte, daß es jeder Erschütterung widerstände, und jede Vollkommenheit in sich schließe. Die Lebhaftigkeit der Farben, die Schönheit und Verschmelzung dieser Malerei machten solchen Eindruck auf ihn, daß er mit Hintansetzung jedes andern Geschäftes nach Flandern ging. In Brügge angekommen, gewann er die vertrauteste Freundschaft des Johann von Brügge, indem er demselben viele Zeichnungen italiänischer Meister und andere Dinge schenkte. Durch diese Gaben, durch die Neigung zum Antonello, und durch die Erwägung, wie er doch schon alt sei, fühlte sich Johann bewogen, es geschehen zu lassen, daß Antonello seine Art in Oel zu malen, sähe. Derselbe wich nun nicht mehr von dem Orte, bis er diese Art zu malen, wornach er so begierig gewesen, auf das Beste gelernt hatte. Nicht lange darauf, als Johann gestorben, kehrte er aus Flandern zu-

rück, um sein Vaterland wieder zu sehen, und Italien eines so nützlichen, schönen und bequemen Geheimnisses theilhaft zu machen; und nachdem er wenige Monate in Messina zugebracht, ging er nach Venedig, woselbst ihm die Lebensweise so zu Sinne war, daß er dort seine übrige Lebenszeit zubrachte. Hier malte er viele Bilder in Oel nach der in Flandern erlernten Art, welche um diesentwillen sehr geschätzt wurden, und in den Häusern der Edlen dieser Stadt zerstreut sind. Wenige Monate nach seiner Ankunft daselbst, lehrte er seine Kunst dem Domenico Venetiano, einem Maler, welcher ihm alle mögliche Freundschaft erwiesen hatte. Da man ihm von der Signoria einige Arbeiten aufgetragen, starb er, ehe er noch Hand daran gelegt hatte, in einem Alter von 49 Jahren."

Alle, welche sich gegen die Erfindung der Oelmalerei durch J. v. Eyck erklärt haben, sind zugleich bemüht gewesen, auch die Glaubwürdigkeit dieser Erzählung verdächtig zu machen. Mit Uebergehung der Uebrigen, gedenken wir hier nur der Einwürfe des Tambroni, welcher das meiste zusammengesucht hat, was sich gegen den Vasari sagen läßt. Derselbe führt einmal an*); daß Massimo Stan-

*) a. a. O. p. XLII.

zioni, ein neapolitanischer Bildhauer, der in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts lebte *), aus alten Papieren über Kunstgeschichte also berichte: „Das von Johann van Eyck dem König Alfons geschickte Bild, von den drei Weisen genannt, machte kein großes Aufsehen, als der König es sah, und es ihm als schöne Malerei aufgetischt ward, und es schien keine Neuigkeit wegen der Oelmalerei; dieses ist so wahr, daß von Zingaro **) und Donzello ***) einige Dinge wieder gemalt wurden, welche auf der Reise Schaden genommen hatten; dieselben machten aus den Köpfen zweier Weisen die Bildnisse von Alfons und seinem Sohne Ferdinand mit derselben Oelfarbe.“ Diese ausführliche Erzählung aus

---

*) Nach Bernardo de Dominici (Vite de Pittori, scultori ed Architetti Napolitani. Napoli 1744. 3 Vol. in 4to. Vol. 3. pag. 44.) wurde er 1585 geboren, und starb 1656.

**) Hieß eigentlich Anton Solario, war um 1382 zu Civita in Abruzzo geboren und starb 1455 zu Neapel. Er war in seiner Jugend Schmid wie Q. Messys, und ward auch wie jener, aus Liebe zu einem Mädchen, der Tochter des Colantonio del Fiore in der Lehre des Lippo Dalmasio ein geschickter Maler. S. de Dominici Vol. 1. p. 118.

***) Es gab zwei Brüder dieses Namens, Peter und Hippolyt del Donzello. Der erste, um 1412 geboren, starb 1470, der letzte lebte von 1405 bis 1468. Sie lernten bei dem Colantonio del Fiore, bei Anton Solario, bei ihrem Stiefvater Angelo Franco und ihrem Vetter Julian da Majano.

einer Quelle, welche sonst, wie wir noch unten sehen werden, nicht verwerfliche Nachrichten über unsern Gegenstand enthält, würde uns wirklich irre machen können, wenn uns hier nicht wieder die Notiz bei dem Facius zu Statten käme, welcher die Bilder des J. v. Eyck, die Alfons besaß, aus eigener Anschauung beschreibt *). Daraus ergibt sich nämlich einmal, daß sie höchlich bewundert, und mit für das Vollkommenste gehalten wurden, was in der damaligen Zeit hervorgebracht worden; sodann aber, daß sich gar keine Anbetung der Könige dabei befunden habe. — Auch erwähnt Vasari nichts davon, sondern sagt nur, es sei ein Bild mit vielen Figuren gewesen, welches auch von denen, die Facius beschreibt, gelten kann. Dieser Augenzeuge, in Uebereinstimmung mit Vasari, ist uns natürlich eine ungemein größere Autorität, als jene spätere Nachricht anonymen Ursprungs.

Außerdem hält Tambroni die Erzählung des Vasari aus chronologischen Gründen für unzulässig. Er folgert: J. v. Eyck ist um 1370 geboren, und 1441 gestorben. Er schickte dem König Alfons dem Ersten von Neapel jenes Oelgemälde, dieser aber

*) S. a. a. O., u. vergl. unten zu Anfang des 9ten Kapitels.

gelangte erst im Jahre 1442 zur Regierung. — Antonello von Messina soll nun dasselbe bei Alfons gesehen haben. Wann ward aber derselbe geboren? Nach den meisten Schriftstellern, im Jahre 1449; nach den Annalen von Messina des Gallo, welche Hackert citirt, aber 1447, also 9 oder 11 Jahre vor dem Tode des Alfons, welcher um 1458 starb. Gesetzt aber auch, daß er das Bild erst nach dem Tode desselben gesehen habe, war er selbst nach dem Zeugnisse des Vasari schon ein geschickter Künstler, als er zu J. v. Eyck nach Flandern ging, so daß man ihm doch wenigstens 30 Jahre geben muß. Wenn man nun die 5 Jahre von dem Regierungsantritt des Alfons bis zur Geburt des Antonello zu den 72 Jahren zählt, welche J. v. Eyck schon um 1442 hatte, mußte derselbe ein Mann von 107 Jahren sein, als Antonello von ihm das Geheimniß lernte, daß Nuß- und Leinöl diejenigen sind, welche am leichtesten trocknen, welches doch, wie wir gesehen, schon um 1437 in Italien bekannt war.

Diese anscheinend bündige Schlußfolge ruht zum Theil auf ganz falschen, zum Theil höchst unzuverlässigen Daten. Wir haben oben bewiesen, daß man über das Geburts- und Todesjahr des J. v. Eyck nichts mit Bestimmtheit weiß, jedoch unstreitig beide Zeitpunkte viel später fallen, als man gewöhn-

lich annimmt; woraus sich ergibt, daß man auf die bisher ganz willkürlich festgesetzten Zeitpuncte gar nichts geben kann. Dieses allein würde schon den Widerspruch heben, daß J. v. Eyck dem Könige Alfons nicht in oder nach dem Jahre 1442 ein Gemälde habe schicken können; so aber irrt Tambroni noch außerdem, wenn er denselben erst im Jahre 1442 zur Regierung kommen läßt, da es doch bekannt ist, daß er schon im Jahre 1435 der Königin Johanna nachfolgte, ob er gleich erst um 1442 zum völlig ruhigen Besitze des Landes gelangte. Was die vielen Schriftsteller betrifft, welche das Geburtsjahr des Antonello als um 1449 angeben, so hätte Tambroni gut gethan, doch einige derselben zu nennen. Diese allgemeine Versicherung kann hier wenig gelten; um so weniger, als der gelehrte Lanzi, welcher dieselben Einwürfe zum Theil schon früher gemacht hat, keines einzigen derselben erwähnt. Die Meinung des St. Gallo in den Annalen von Messina, nach der Antonello um 1447 geboren sein soll, ist also der Punct, welcher mit dem Vasari in einem unauflößlichen chronologischen Widerspruche steht. Aus welcher Quelle schöpfte aber dieser seine Angabe? Nach Lanzi *) aus dem Manuscripte eines Malers

*) Tom. 6. pag. 95.

Susino, der gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts lebte. Wahrlich eine zu späte und schwache Stimme, um alles das umwerfen zu können, was wir zur Rechtfertigung des Vasari vorzubringen hoffen.

Für's erste weiß man, nach der Angabe eines neuern Schriftstellers, über das Lebensalter des Antonello gar nichts mit Gewißheit*). Wie sehr die Nachrichten darüber von einander abweichen, dafür möge uns das Zeugniß des Massimo Stanzioni an dem oben angeführten Orte zum Beispiel dienen, welcher berichtet, daß Antonello da Messina, der mit seinem Vater zu J. v. Eyck nach Flandern gegangen, ein Schüler des Colantonio del Fiore gewesen sei. Da nun der letzte schon im Jahre 1444 gestorben ist, müßte Antonello wenigstens um 1428 geboren sein, um sein Schüler heißen zu können. Aus den Nachrichten über d[illegible] Geburts- und Sterbejahr desselben allein, läßt sich also weder gegen, noch für Vasari etwas schließen.

Es spricht jedoch schon für den Vasari, daß alle unbezweifelt ächte, mit einer Jahreszahl bezeichnete

*) S. Memoire de' Pittori Messinesi. Napoli 1792. 8. p. 13. vergl. Fiorillo's Geschichte d. Mal. in Ital. Th. 2. S. 569. Die Benutzung jenes Werks ist uns leider nicht vergönnt gewesen.

Gemälde des Antonello zwischen die Jahre 1474 und 1490 fallen; also in eine Zeit, da auch andere Schüler des J. v. Eyck, ein Hugo van der Gees und ein Hemling, in der höchsten Blüthe standen; weit entscheidender aber zeugt für ihn der Charakter, welchen diese Gemälde des Antonello tragen. — Lanzi sah zwei derselben zu Venedig, eine Pieta im Rath der Zehen*), und ein Bildniß bei einem Martinengo**), worüber er folgendermaßen urtheilt: „Die Malereien des Antonello sind in einem höchst sorgfältigen Geschmack ausgeführt, und von der größten Feinheit des Pinsels***). Die Formen der Gesichter sind, obwohl sehr lebendig, kaum italiänisch zu nennen, und keineswegs gewählt; die Färbung ist in diesen und anderen Werken, welche ich von ihm gesehen, weniger stark, als bei einigen anderen Venetianern dieses Jahrhunderts, welche darin den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht haben." Wer Gemälde des J. v. Eyck, oder

*) Gegenwärtig in Wien. Vgl. v. d. Hagen, Briefe in die Heimat, Bd. 3, S. 178.

**) Es hatte die Aufschrift: Antonellus Messaneus me fecit 1474. S. Tom. III. p. 31.

***) Le pitture di Antonello sona di un gusto il piu diligente e di un penicello il piu fine.

seiner Schüler kennt, weiß, wie sehr der erste Theil dieser Beurtheilung auf dieselben paßt. Höchst bemerkenswerth ist das Unitaliänische, wenig Idealische, und dabei sehr Lebendige in den Formen, von denen das erste auf einen auf den Kunstcharakter einflußreichen Aufenthalt in der Fremde, das zweite und dritte deutlich auf die altniederländische Schule hinweist. Von einem anderen, ebenfalls durch Aufschrift und Jahreszahl beglaubigten Bilde des Antonello, welches im Besitze eines Herrn von Rotterdam, Professors zu Gent, ist, sagt der Baron von Keverberg, ein Mann, der sich eifrig mit dem Studium der altniederländischen Malerschule beschäftigt*), „man sähe wohl in der Landschaft die Glut

*) Es stellt Christus zwischen den beiden Schächern am Kreuz vor. Maria und Johannes zu den Seiten desselben. Es ist bezeichnet 1477. Antonyllus Messaneus me pinx. Vergl. denselben in dem Buche Ursule princesse britanique. Gand. 1818. in 8. p. 107. f. Die Legende dieser Heiligen ist darin bearbeitet. Außerdem hat der Verfasser alles, was er über das Leben und die Werke des Malers Hans Hemling hat auffinden können, darin zusammengetragen. Seine damalige Stellung als Gouverneur des östlichen Flandern kam ihm dabei wohl zu Statten. Möchten doch andere, in ähnlichen Verhältnissen, an dem Sinn und Eifer für Kunst, welcher sich bei diesem Manne noch besonders durch die Sorgfalt, welche er für die Erhaltung und Wiederherstellung alter Kunstwerke in den Niederlanden trägt, ein Beispiel nehmen!

des italiänischen Himmels ausgedrückt, doch im technischen erkenne auch ein mittelmäßig geübtes Auge die Schule des J. v. Eyck. Uebertriebene Zweifler könnten auch einwenden, daß diese Männer mit zu Gunsten des Vasari befangenem Auge gesehen hätten: doch was werden diese sagen, wenn sie hören, daß man schon in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts die Gemälde des J. v. Eyck und des Antonello nicht bestimmt unterscheiden konnte? Der anonyme Reisende, dessen Tagebuch, wie wir oben erwähnten, von Morelli herausgegeben worden, sagt von einem Gemälde, welches er im Jahre 1529 zu Venedig im Hause des M. Antonio Pasqualino gesehen*): „Von dem kleinen Bilde, welches den St. Hieronymus vorstellt, glauben einige, daß es von der Hand des Antonello von Messina herrühre, aber die meisten schreiben es mit größerer Wahrscheinlichkeit dem J. v. Eyck, oder dem Hemling, einem alten niederländischen Maler, zu." Woher käme diese auffallende Aehnlichkeit zwischen den Werken des J. v. Eyck und seines Schülers Hemling, mit denen eines Malers von Messina, wofür so verschiedene Zeugen, verschiedener Zeiten sprechen, wenn der

*) S. p. 74. Vergl. unten im 9ten Kapitel.

letzte nicht eine Zeit lang selbst ein Schüler des J. v. Eyck und in den Niederlanden gewesen wäre?

Außerdem führt Vasari noch folgende Grabschrift des Antonello, als zu Venedig befindlich, an:

D. O. M.

Antonius pictor praecipuum Messanae suae et totius Siciliae ornamentum hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus Italiae picturae contulit, summo semper artificum studio celebratus *). Obgleich man nun in unseren Zeiten vergebens nach derselben gesucht hat**), so sind doch selbst Lessing***) und Tambroni nicht zweifelsüchtig genug, ihr einstmaliges Dasein zu läugnen†); auch wäre es in

*) Hier ruhet der Maler Antonius, eine vorzügliche Zierde seiner Geburtsstadt Messina und von ganz Sicilien. Nicht allein um seiner Gemälde willen, als welchen eine sonderliche Kunst und Anmuth inwohnte, sondern auch, weil er der erste in Italien dadurch, daß er die Farben mit Oel mischte, der Malerei Glanz und Dauer ertheilte, von den Künstlern immer auf das Höchste gefeiert.

**) Vergl. von Murr Journal zur Kunstgeschichte Th. 1. S. 24. ff.

***) a. a. O. S. 276. ff.

†) S. die Vorrede p. LI.

der That arg, einem nicht geradezu als lügenhaft bekannten Schriftsteller aufbürden zu wollen, dergleichen schlechthin erdichtet zu haben. Es ist sogar höchst wahrscheinlich, daß Ridolfi, welcher in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts lebte, sie noch zu Venedig gesehen hat; er führt sie nämlich in seinen Lebensbeschreibungen der venetianischen Maler mit einigen Abweichungen an, und citirt den Vasari nicht als seine Quelle*). Endlich müssen wir bemerken, daß Tambroni unredlich gegen Vasari verfährt, wenn er ihn sagen läßt: „Antonello sei nach den Niederlanden gegangen, um zu erfahren, daß Lein- und Nußöl diejenigen seien, welche am leichtesten trockneten," da Vasari nur die Erfindung des van Eyck mit dieser Entdeckung beginnen läßt, und wiederholt von einer neuen Art Malerei spricht, welche Antonello von ihm habe lernen wollen, und gelernt habe. Wie läßt sich nun aber die Aechtheit der Grabschrift damit vereinigen, daß die Oelmalerei schon lange Zeit vorher in Italien bekannt war? Und welche Art von Malerei konnte es nach diesem sein, die Antonello bei van Eyck lernte?

*) Siehe Ridolfi le maraviglie del arte. In Venetia 1648. in 4to. Tom. I. p. 49. Daselbst steht statt Antonius, Antoninus, statt hac, hoc. Vergl. auch von Murr a. a. O.

So gewiß nun die frühere Bekanntschaft mit der Oelmalerei in Italien ist, so wenig ist damit noch ausgemacht, ob man daselbst von derselben schon einen häufigen Gebrauch gemacht habe. Ja wir müssen dieses aus mehren Gründen sehr in Zweifel ziehen. Zuförderst spricht dagegen schon die Art, wie bei dem Cennini davon gehandelt wird. So ausführlich und genau er sich über die Fresco- und Tempera-Malerei verbreitet, so kurz fertigt er die Oelmalerei ab. Ueber den Abschnitt von der ersten setzt er: „Il modo e ordine a lavorare in muro civè in fresco*).“ Ueber den von der zweiten: „Come si colorisce in tavola, e come si temperano i colori**); so daß also das Malen a fresco mit dem Malen auf der Mauer, das a tempera mit dem auf Holz und Leinwand***) als gleichbedeutend angenommen wird. Hiemit stimmt auch die Weise,

*) p. 58.

**) p. 126.

***) Man pflegte in diesen früheren Zeiten beides zu verbinden, indem man eine Leinwand über das Holz zog, und diese dann mit Gyps grundirte. S. Cennini, Kap. 104 u. 105, oder p. 99—104. Wie alt diese Sitte war, erhellt daraus, daß Theophilus sie schon lehrt, nur daß man in seiner Zeit statt der Leinwand häufig Häute überspannte. S. Lessing, Th. 28. S. 252 ff. u. 292.

wie Lorenzo Ghiberti erwähnt, daß Giotto in Oel gemalt habe. Er sagt nämlich: Laborò in muro, lavorò a olio, lavorò a tavola, lavorò in musaico*), wo das erste und dritte ohne Zweifel wieder für a fresco und a tempera steht. Jedermann sieht, daß man bei dieser Eintheilung eigentlich nicht weiß, was für ein Gebiet denn die Oelmalerei eingenommen habe. Die mit so vielen alten Bildern, welche man für Oelgemälde hielt, angestellten chemischen Analysen zeugen ebenfalls für die äußerst seltene Anwendung derselben. So ergab sich aus der in Gegenwart des Fürsten Kaunitz angestellten Untersuchung der alten Gemälde des Thomas von Mutina (Modena) zu Wien, welche noch von Mechel**) in seinem Ca-

---

*) S. Cicognara, Istoria della scultura. Tom. II. pag. 99.

**) S. 230. Derselbe läßt diesen Meister um 1250 zu Mutersdorf in Böhmen zur Welt kommen, und um 1297 diese Bilder malen. Man kann indeß jetzt als ausgemacht annehmen, daß er aus Modena gebürtig gewesen, und erst um die Mitte des 14ten Jahrhunderts geblüht hat. Dafür stimmt einmal die Notiz, welche Tiraboschi (Bibliotheca Modenense Tom. VI. p. 481. f.) aus der Vorrede der Geschichte von Trevigi von Burchelati beibringt, woselbst bemerkt wird, daß um 1352 das Kapitel der Dominicaner durch Thomas de Mutina ausgemalt worden sei. Sodann besitzt der Abbate Boni zu Venedig ein Bild mit dem Namen desselben, und der Jahreszahl 1351 bezeichnet. (S. Cicognara a. a. O. Tom. I. p. 335.) Die Gemälde in Wien befanden sich in der Kirche zu Karlstein in Böh-

talog als sehr alte Oelgemälde anführt, daß sie mit dem feinsten Gummi und mit Eigelb, also a tempera gemalt sind*). Höchst merkwürdig sind in dieser Rücksicht die Analysen, welche der geschickte Chemiker Dr. Joseph Beanchi mit Bildern aus der Zeit des Giunta Pisano, oder ungefähr vom Jahr 1230 an, bis auf die Nachfolger des Giotto, oder bis zum Jahre 1360 angestellt hat**). Es ergab sich daraus, daß keines derselben in Oel gemalt war. Der Glanz, welchen die älteren zeigten, rührte von, wahrscheinlich mit einem ätherischen Oel aufgelößten, und als eine Art Firniß angewandtem

---

men, welche um 1355 vom Kaiser Karl dem Vierten erbaut wurde, und es ist ungleich wahrscheinlicher, daß derselbe einen Maler aus Modena, so wie andere italiänische Künstler, nach Böhmen kommen ließ, als daß man einen Maler aus Mutersdorf nach Italien gerufen habe; wie Fiorillo bemerkt. S. Gesch. d. Mal. in Ital. Th. 2. S. 243. Kl. Schriften Th. 1. S. 212. [Vgl. Gesch. d. Mal. in Deutschl. Bd. 1. S. 130, die Berufung auf des Gelehrten Federici Memorie Trivigiane sulle opere di disegno etc. per servire alla storia delle belle arte d'Italia. Venezia, 1803. 4. T. I. p. 51., wonach Thomas aus Treviso gebürtig ist.]

*) S. Lanzi. Stor. pitt. Tom. I. p. 70. f.

**) S. die Abhandlung von Morona: Maniera di dipingere nei tre secoli d'ope il mille, in dem Werke Pisa illustrata nelle arte del disegno. Tom. II. p. 158—167. und Lanzi a. a. O. p. 69. f.

Wachse her, und möchte ein Ueberrest der enkaustischen Malerei der Alten sein. Die Quantität dieses Wachses nimmt mit dem Glanze der Bilder, je näher sie dem Jahre 1360 stehen, immer mehr ab. Gegen diese Zeit wurde nämlich die glanzlose, trockne Malerei a tempera immer allgemeiner, welche, wie wir gesehen, Cennini, noch als gleichbedeutend mit der Malerei auf Holz und Leinwand, anführt *). Was spricht endlich wohl schlagender für die seltene Ausübung der Oelmalerei in Italien in so früher Zeit, als daß Vasari die Erfindung derselben dem J. v. Eyck beilegen konnte? Wenn dieselbe nämlich irgend verbreitet gewesen wäre, müßte er, der nur 100 Jahre nach J. v. Eyck lebte, sich

*) Wenn Cicognara a. a. O. p. 335. behauptet, es könne keine chemische Analyse alter Bilder zu einem Resultate führen, ob ein Bild in Oel gemalt sei, oder nicht, weil auf einem Bilde, welches in Tempera gemalt, aber mit Oel gefirnißt sei, das Oel in die metallischen Farben eben so tief eindringe, als ob das Bild damit gemalt wäre, (S. pag. 333.) so irrt er; wenn sich nämlich bei der Analyse außer dem Farbenstoffe nur noch Oelstoff findet, so geht daraus hervor, daß ein solches Gemälde ganz in Oel gemalt ist; findet sich aber außerdem noch Leim- oder Eistoff, so beweist dieses, daß das Oel nur theilweise zum Lasiren oder zum Firnissen angewandt ist. Dann führt er, im Widerspruche mit sich selbst, p. 335 u. 338 zu Gunsten seines behaupteten hohen Alters der Oelmalerei, dennoch die Analyse eines Gemäldes an.

am genauesten zu seiner Zeit mit Studien über Kunst beschäftigte, und jegliches hervorsuchte, was zum Ruhme seiner Nation dienen konnte, doch nothwendig etwas davon erfahren haben, und würde diese Erfindung, worauf er einen so großen Werth legt, nicht einem Ausländer zuschreiben. Endlich führen wir hier noch das gewichtige Zeugniß des Freiherrn von Rumohr an, welcher, aus eigner Anschauung mit den Gemälden der alten Italiäner höchst vertraut, versichert, daß bis gegen 1470 selbst ein theilweiser Gebrauch des Oels bei denselben nur höchst selten vorkomme*). Daß übrigens sich solche einzele, seltene Beispiele von Oelgemälden vor dieser Zeit in Italien finden, wollen wir keineswegs läugnen. So gedenkt der Graf Cicognara**) eines Bildes von Thomas von Mutina, welches bei einer chemischen Analyse ganz entgegengesetzte Resultate

*) S. Kunstbl. 1821. Nr. 45.

**) S. a. a. O. Tom. I. p. 335. f. Bei den meisten der sehr alten Bilder zu Venedig, welche ihm in Oel gemalt scheinen, mag der Glanz und die Lebhaftigkeit der Farben, bei den früheren, wie bei den von Beanchi untersuchten, von beigemischtem Wachs, bei den späteren, von mit Oel gemischten Lasuren oder Firnissen herrühren. Daß das Oel auf die letzte Weise angewandt worden, dafür bringt er selbst ein Gemälde des alten venetianischen Malers Lorenzo von 1369 bei, welches sich in der Sammlung des Abbate Boni zu Venedig befindet. (p. 336.)

gab, als die Gemälde dieses Meisters zu Wien; es schien nämlich nicht nur mit Oelfarbe lasirt, sondern gänzlich in Oel gemalt zu sein. Als andere italiänische Oelmaler des 14ten Jahrhunderts gelten, wir wissen nicht mit welchem Rechte: Serafino Serafini, der zu Modena um 1385 arbeitete; Giorgio da Firenze, der vom Grafen Amadeus von Savoyen nach Piemont gerufen, dort um 1314 zu Chambery, 1318 zu Borghetto, und 1325 zu Pinerola malte*); Lippo Dalmasio, von welchem Oelgemälde vom Jahre 1407 zu Bologna sein sollen**); endlich der oben erwähnte Colantonio zu Neapel***). — Noch weniger wollen wir in Abrede sein, daß in Deutschland und den Niederlanden nicht früher, als vom Eyck selbst, häufig in Oel gemalt worden sei: da Cennini ausdrücklich vor dem Abschnitte über die Oelmalerei sagt, daß die Deutschen sich derselben viel bedienten; womit auch das Zeugniß des Aubertus Miräus, in seiner Chron. Belg. unter dem Jahre 1410, stimmt, welcher, unter mehren Oelgemälden, so älter als die

*) S. über beide Cicognara a. a. O.

**) S. Malvasia, Felsina pittrice. Tom. I. p. 27.

***) S. Carlo Celano, Notizie di Napoli. Ed. 1692. p. 136.

Brüder van Eyck, eins in der Franciscanerkirche zu Löwen anführt, dessen Meister schon 1400 gestorben sei. — Am meisten mochten überhaupt mit Oel angemachte Farben gebraucht werden, um Teppiche und Gewänder in Temperagemälden damit zu lasiren; wie denn dieses Cennini als Regel ertheilt*).

Wenn wir nach allem diesem nun also als erwiesen annehmen können, daß die, zwar schon lange vor J. v. Eyck in Italien bekannte Oelmalerei dennoch daselbst sehr selten angewandt worden ist, so kann dieses füglich aus keinem andern Grunde geschehen sein, als weil sie so wenig ausgebildet, und so unvollkommener Art war, daß man ihr die sonst mancherlei Mängel habende Malerei in Tempera immer noch vorzog. Wir haben gesehen, wie dieselbe vom Aufleben der Kunst in Italien an, bis gegen 1470 bei Gemälden auf Holz und Leinwand die gewöhnliche ist. Von dieser Zeit an kommt die Malerei in Oel mehr und mehr in Anwendung, seit 1500 aber ist sie, wie Jedermann weiß, die für Staffeleibilder fast allein übliche.

Diese Zeit der allgemeinen Verbreitung der Oelmalerei fällt nun gerade mit der zusammen, in welcher, nach Vasari, durch den Antonello von Mes-

*) S. cap. 143 und 144.

sina eine neue Art von Malerei, die er von J. v. Eyck gelernt hatte, nach Italien gebracht wurde; und zwar gehen die Venetianer und Lombarden, bei denen Antonello, nach demselben Vasari, seinen Aufenthalt nahm, in der Ausübung der Oelmalerei den Florentinern, bei welchen man bis gegen Ende des 15ten Jahrhunderts nur in vereinzelten Fällen Oelgemälde antrifft, voran; wie dieses der Freiherr von Rumohr bezeugt*). Hieraus möchte sich nun ergeben, welche Art von Malerei Antonello in Flandern gelernt hat, in welchem Sinne er der erste Verbreiter der Oelmalerei in Italien, und J. v. Eyck der Erfinder derselben genannt werden kann. Er erfand es nämlich, die Farben in der Oelmalerei, welche in Deutschland nach dem Zeugnisse des Cennini schon früher häufig ausgeübt worden, auf eine Weise zu behandeln, wodurch dieselbe für so ungleich vorzüglicher und vollkommener, als die bisher fast ausschließlich übliche Malerei in Tempera anerkannt wurde, daß sie diese in einem Zeitraume von 50 Jahren in ganz Europa verdrängte, und deren Stelle einnahm. Nur die Erfindung in diesem Sinne ist von einer großen Bedeutung in der Kunstgeschichte, und hat daher ihrem Urheber einen gro-

*) a. a. O. N. 45.

ßen Theil des Ruhms erworben, dessen er schon bei seinen Lebenszeiten genoß. Wer zuerst Farben mit Oel gemischt, und damit auf eine unzulängliche Weise gemalt hat, daran ist im Ganzen wenig gelegen*).

Diese neue Art Oelmalerei war es denn auch, welche Antonello bei J. v. Eyck lernte, und zuerst nach Italien brachte. Auf ein ähnliches Resultat kommt auch Massimo Stanzio in der oben angeführten Stelle, so sehr er sich auch übrigens bemüht, den Vasari zu widerlegen. Er behauptet, daß zwar wenigstens von 1300 an zu Neapel in Oel gemalt worden sei, doch finde er geschrieben**), wie Antonello, dessen Vater ein Ingenieur gewesen, und Joseph geheißen habe, mit demselben nach Flandern gegangen, nachdem er, in der Schule des Colantonio del Fiore gebildet, schon die Malerkunst inne gehabt habe. Daselbst habe ihn Johann van Brügge, der Flamänder, gelehrt, auf welche Weise man gut in Oel male (come bene si dipingeva ad olio); denn Johann sei darauf versessen gewesen

*) Auf dieselbe Weise urtheilt hierüber der Freiherr von Rumohr a. a. O.

**) Dieses bezieht sich nicht auf den Vasari, sondern ist aus einer andern Quelle geflossen; denn Vasari weiß von diesen Umständen über den Antonello nichts.

(s'impazziva), Farben und Firnisse zu bereiten, die ihr frisches Aussehen behielten. In Italien, wie in Flandern, habe man Oelfarben bereitet, jedoch nicht verstanden, geschickt damit zu arbeiten, indem diese Malerei für den, welcher diese Behandlungsweise nicht kenne, eben so große Schwierigkeiten habe, als die Frescomalerei für einen, der nicht damit umzugehen wisse.

Es wird jetzt auch begreiflich, wie es kommt, daß Facius, in der oben angeführten Stelle, von der Erfindung des J. v. Eyck nur in so unbestimmten und allgemeinen Ausdrücken spricht; da er nämlich im Jahre 1455 schrieb, konnte er noch nicht wissen, daß dieselbe in einer vervollkommneten Art Oelmalerei bestände, indem dieses ja erst viel später in Italien allgemein bekannt wurde.

Wie entscheidend aber auch alles für den Vasari in dem Gange der Hauptsache zeugt, so sind wir doch weit entfernt, behaupten zu wollen, daß er nicht im Einzelen oft sehr im Irrthume befangen sei. So mag sich zwar allerdings die Ausübung der neuen Art von Oelmalerei von Venedig und der Lombardei nach Florenz verbreitet haben, jedoch zieht der Freiherr von Rumohr*) die specielle Erzählung

*) a. a. O.

des Vasari darüber, wie Antonello sie dem Domenico Venetiano, und dieser dieselbe dem Andrea del Castagno gelehrt habe, mit Recht in Zweifel. Einmal, findet sich nämlich vom Domenico nur ein einziges, trocken a tempera gemaltes, und durch seine Inschrift beglaubigtes Bild in St. Luca zu Florenz; und dann beruht die ganze Erzählung von der Ueberlieferung an den Andrea lediglich auf der eigentlich unerlaubten Aussage eines Priesters, welchem Andrea auf dem Todtenbette seinen Mord des Domenico und die Ursache desselben gestanden haben soll; eine Quelle, die allerdings kein großes Zutrauen verdient.

Ungefähr eben so verhält es sich auch mit der Zeitbestimmung Vasari's über die Erfindung des J. v. Eyck; denn, wenn man erwägt, welche Bewandtniß es eigentlich damit hat, so ist es viel wahrscheinlicher, daß er nach und nach in den Besitz der neuen Vortheile in der Malerei gekommen sein mag, als daß man dieselbe grade auf einen Zeitpunkt festsetzen könnte. Die Meinungen sind darüber sehr verschieden. Vasari und, nach ihm, van Mander, indem er bloß den Schreib- oder Druckfehler desselben verbessert (Vergl. oben), lassen ihm die Erfin-

dung um 1410 machen; von anderen wurde sie um 1450 angesetzt*).

Wenn wir dieselbe von der Zeit an rechnen wollen, seit welcher er seine neue Weise vollkommen in seinen Bildern angewandt hat, so möchte die erste Bestimmung etwas zu früh, die zweite zuverlässig viel zu spät fallen. Alles, was wir mit Gewißheit behaupten können, ist, daß ein Christuskopf vom Jahr 1420 und die Bilder zu Gent, deren Ausführung zwischen 1420 und 1430 fällt, schon auf eine höchst vollkommene Weise in Oel gemalt sind.

Nachdem wir nun gezeigt haben, auf welche Weise die Erzählung des Vasari zu verstehen ist, und wie derselbe im Wesentlichen Recht behält, so sehr er auch die Einzelheiten nach seiner Art willkürlich und poetisch ausgeschmückt hat, bleibt uns noch zu erörtern übrig, worin denn die Vorzüge der Oelmalerei des J. v. Eyck vor der Tempera-Malerei bestehen.

Die Vorzüge der Oelmalerei überhaupt vor derselben erwähnt schon zum Theil Vasari in seiner obigen Erzählung. Das Oel durchdringt die Farben gleichmäßiger und vereinigt sich mit ihnen mehr zu einem Ganzen, als der Leim und das Eigelb; es

*) S. die Ausgabe des v. Mander von 1764. Th. 1. S. 17. f.

ertheilt ihnen zugleich eine Lebhaftigkeit, wogegen das Trockne, Taube der Temperamalerei sehr zurückstehen muß; auch ist das gebleichte Oel beinahe farblos, und wirkt daher nicht so verändernd auf die Farben ein, denen es beigemischt wird, als das Eigelb. Endlich sind die Einflüsse der Feuchtigkeit lange nicht so verderblich und so schnell zerstörend auf ein Oel- als auf ein Tempera-Gemälde. Wenn nun aber auch die Italiäner bei ihrer früheren Kenntniß der Oelmalerei schon vor J. v. Eyck diese Eigenschaften wahrgenommen haben sollten, so müssen sie es doch nicht verstanden haben, Vortheil daraus zu ziehen, indem sie sonst nicht bei ihrer Temperamalerei geblieben wären. J. v. Eyck machte dieselben aber auf das glücklichste geltend. Er brachte es dahin, die geschmeidigen Oelfarben mit dem Pinsel so zu behandeln, daß die Uebergänge der einzelen Töne, wie in der Natur, unmerklich werden, und das Ganze, wie durch einen Guß in einander verschmolzen, erscheint. Er erfand es, durch Lasiren den Schatten das Durchsichtige und Klare zn ertheilen, was sie meist in der Natur haben, und über das Ganze an der Stelle des Matten und Kreidigten die größte Saftigkeit und Glut zu verbreiten. Er wußte endlich, eine Auswahl von Farben zu treffen, und sie auf eine Weise zusammen zu setzen, daß sie

sich Jahrhunderte in ursprünglicher Kraft und Frische behaupten *). Diese Eigenschaften zeigen außer seinen, seiner Schüler und, mehr oder weniger, aller älteren Maler Bilder, welche dem von ihm ausgegangenen Systeme treu geblieben sind.

Wir halten uns jedoch für überzeugt, daß diese Vorzüge mehr auf jenes glücklich herausgefundene Verhältniß im Gebrauche der Deck- und Lasur-Farben, dem Malen auf weißem Kreidegrunde mit sehr sorgfältig gereinigtem Oel, und der höchst genauen Prüfung und Bereitung der Farben beruhen, als daß sich J. v. Eyck, wie einige meinen, mehrer jetzt unbekannter Farben bedient hätte, — und daß demnach das Nachdunkeln, das kreidige Ansehen und die übrigen Mängel der späteren Oelmalerei lediglich durch die Vernachlässigung jener Stücke verursacht worden sind **).

*) Schon van Mander bezeugt von den Gemälden des J. v. Eyck zu Gent, daß sie alle Bilder seiner Zeit an Pracht der Farben überträfen, und wie frisch gemalt aussähen; und dieses gilt noch eben so gut von unserer Zeit, wie wir als Augenzeuge versichern können.

**) Von dieser späteren Oelmalerei gilt, was Requenos, Saggio sul Ristabilmento del antica arte de Greci e Romani pittori. p. 104. ff. der ersten Ausgabe, von den Nachtheilen derselben durch das Nachdunkeln mit Unrecht im Allgemeinen sagt. Das Oel hat die Eigenschaft, bei dem Auftrocknen einen

4. Ueber Johann's van Eyck Verdienste um die Linien- und Luft-Perspective.

Wie viel nun aber auch die Erfindung dieser Oelmalerei κατ᾽ ἐξοχὴν zur Begründung des großen Ruhmes des J. v. Eyck gewirkt hat, beruht derselbe jedoch bei weitem nicht darauf allein.

J. v. Eyck war nämlich ohne Zweifel auch der erste in den Niederlanden, welcher sich des Goldgrundes, der in allen älteren Schulen bekanntlich die

---

dunkleren Ton anzunehmen. Je größer nun also die Quantität des Oels ist, welches mit den Farben auftrocknet, desto mehr werden auch diese dem Nachdunkeln unterliegen. Der Kreidegrund zieht aber einen großen Theil des Oels aus den Farben in sich, und vermindert so die Masse in denselben; in dem später fast allgemein bräuchlich gewordenen Oelgrund kann dagegen kein neues Oel eindringen, und so bleibt denn alles in den Farben. Außerdem pflegte sich nicht nur J. v Eyck, sondern die meisten alten Maler, ihre Farben großentheils selbst zu bereiten, um ihrer Güte und Haltbarkeit sicher zu sein; wie dieses aus dem Buche des Cennini hervorgeht, und auch von Leonardo da Vinci bekannt ist. In neuerer Zeit haben die meisten Künstler dagegen dieses den Farbenfabrikanten und Farbenreibern überlassen, ohne zu bedenken, wie auch bei der größten Geschicklichkeit ihre Unsterblichkeit gewissermaßen doch von der guten, oder schlechten Beschaffenheit der Farben abhängig ist. Hierin möchte ein Hauptgrund liegen, daß ihre meisten Bilder sich in so kurzer Zeit zu ihrem Nachtheile verändern.

Stelle der Luft und des Hintergrundes einnimmt, entäußerte. Denn, wenn wir auch nicht aus den wenigen, unbedeutenden Bildern, welche uns aus der Zeit vor ihm aus seinem Vaterlande übrig sind *), mit Sicherheit schließen können, daß man nicht schon früher den Goldgrund weggelassen habe, so geht doch dieses daraus hervor, daß er sich auf einigen seiner früheren Bilder selbst desselben noch bedient, und sich erst auf den späteren gänzlich davon befreit hat**).

Hieraus ergibt sich denn zugleich, daß die Linienperspective, die sich in seinen Gemälden auf diejenigen Gegenstände angewandt findet, welche er an die Stelle des Goldgrundes setzte, als seine Erfindung anzusehen ist. Es ist bekannt, daß Pietro della Francesca und Paolo Uttello gemeiniglich für diejenigen gelten, welche die Wissenschaft der Linienperspective in Beziehung auf die Malerei unter den Neuern zuerst in Aufnahme gebracht haben***). Auch

*) Wir glauben nämlich, aus den schon oben S. 65. angeführten Gründen, daß man hier die älteren Bilder der Cölnischen Schule, welche sämmtlich, bis auf einige wenige vom Meister des Cölner Dombildes, noch den Goldgrund haben, nicht als Beweise für die erste Beseitigung desselben durch J. v. Eyck anführen kann.

**) So ist auf der obern Reihe der Genter Bilder der Grund noch vergoldet. Vergl. unten im 9ten Capitel.

***) S. Lanzi, Storia pittorica Tom. I. p. 56. Tom. II. p. 19. Tom. IV. p. 173. — Vasari Tom. I. p. 264.

wollen wir gern zugeben, daß von jenen über die Regeln derselben zuerst schriftlich etwas abgefaßt worden sei*), was jedoch nie im Druck erschienen ist; wir haben aber Ursache, zu glauben, daß J. v. Eyck dieselbe wenigstens eben so früh, und in größerer Vollkommenheit angewandt habe, als beide. Della Francesca war nach der gewöhnlichen Annahme im Jahr 1398 geboren und starb um 1484**), Uccello

*) Es ist eine sehr unsichere Annahme bei Fiorillo (S. dessen Aufsatz über die Kenntniß der alten Künstler von der Perspective und ihrer Wiederbelebung in neueren Zeiten. Kl. Schriften. Th. 1. S. 288. hier S. 324. ff.) daß Leon Baptista Alberti früher als Pietro della Francesca über Perspective geschrieben haben soll. Alberti wurde um 1398 zu Florenz geboren, und schrieb drei Bücher über die Malerei, deren älteste bekannte Ausgabe um 1540 zu Basel erschien, worin er Anweisungen über die Perspective ertheilt. Er war also vollkommen gleichzeitig mit dem Francesca. Fiorillo gründet seine Meinung darauf, daß Vasari vom Alberti erzähle: „Derselbe habe um 1437 ein Instrument erfunden, um damit Gegenstände der Natur, wie sie in Perspective erscheinen, durchzuzeichnen, größere Figuren zu verkleinern, und kleinere zu vergrößern." Wer kann es aber wissen, ob nicht della Francesca um diese Zeit mit seinen Studien über Perspective gleichfalls schon weit vorgerückt war?

**) S. Lanci und Vasari a. a. O. Fiorillo am a. O. S. 319. sagt, Vasari gäbe fälschlich an, daß Francesca um 1460 gestorben sei, wovon wir aber nichts haben finden können. Jedoch ist die Stelle bei Vasari, aus welcher man seine Lebenszeit entnommen hat, sehr unsicher, und Fiorillo (S. 322.) bemerkt, daß Luca Pacioli di St. Sepolcro, ein Schüler desselben, der ebenfalls ein Werk

aber lebte vom Jahre 1389 bis 1472*); beide waren also mit J. v. Eyck, dessen Geburt spätstens um 1391, und dessen Tod um 1470 herum fällt, fast ganz gleichzeitig. Vasari rühmt die perspectivischen Zeichnungen des ersten, und erwähnt unter andern einer von dem zweiten gemalten Hütte**), welche viel Aufsehen erregt habe; weil sie das erste vollkommen in Perspective Gesetzte gewesen sei. Er rügt indeß die Fehler an anderen perspectivischen Versuchen dieses Meisters. Daß deßungeachtet die täuschenden Wirkungen der Perspective auf Gemälden noch um die Mitte des 15ten Jahrhunderts in Italien, wo nicht etwas ganz Neues, doch höchst Seltenes sein mußten, erhellt hinlänglich aus der großen Bewunderung, mit welcher Facius dieselben an den Bildern des J. v. Eyck, welche er bei dem König Alfons gesehen, heraushebt***); und die vereinzelten, mangelhaften Erscheinungen der Perspective auf den uns aus jener Zeit in Italien übrigen Ge-

über Perspective geschrieben, welches um 1509 zu Venedig erschien, darin von Francesca, als von einem noch lebenden spreche, wonach denn auch seine Geburt später fallen müsse.

*) Nach Bottari, zum Vasari im Leben des Uccello.

**) S. Tom. 1. p. 178. ff.

***) A. a. O. Siehe unten im 9ten Cap. die Uebersetzung.

mälden bestätigen dieses hinlänglich. Für die außerordentliche Ausbildung dieser Wissenschaft in ihrer Anwendung bei J. v. Eyck zeugt hingegen nicht nur die Beschreibung des Facius, sondern am schlagendsten die Werke, welche wir noch von ihm besitzen. „Er stellt uns Landschaften, architektonische Räume aller Art auf das täuschendste dar; ja, er wandte die Perspective in ihrer größten Feinheit auf den menschlichen Kopf an, wie die genaue Abstufung der kleinen Linien und Flächen, welche ein solcher dem aufmerksamen Beobachter darbietet, deutlich zeigt*)." Wenn man diese Umstände erwägt, dürfte es wohl keinem Zweifel mehr unterworfen sein, daß J. v. Eyck der erste gewesen ist, welcher, wenn auch nicht darüber geschrieben, doch die Regeln der Linien-Perspective vollkommen ausgeübt hat: und demnach möchte also die Meinung des Unbekannten**), wel-

*) S. den Aufsatz des Hrn. Dr. Schorn im Kunstbl. 1820. Nr. 57.

**) Siehe den Aufsatz: „Etwas von den ältesten Malern Böhmens, nebst einem Beitrage zur Geschichte der Oelmalerei und Perspective, im Archiv der Geschichte und Statistik Böhmens. Dresden 1792. 8. Th. 1. S. 53. ff. So manches Irrige auch dort gesagt ist, bleibt immer die Vermuthung des Verfassers, der sich J. G. J. unterschrieben, daß J. v. Eyck wohl zuerst an die Stelle der Goldgründe landschaftliche gesetzt, und zugleich die Linienperspec-

cher dem J. v. Eyck die Erfindung derselben zuschreiben will, nicht so ganz ungereimt sein, als sie dem Fiorillo erscheint. Auch stand dieser Anonymus bisher nicht allein; denn Lanci äußert sich zweimal auf ähnliche Weise darüber *).

Jene außerordentlichen Wirkungen des scheinbaren Zurückgehens und Vortretens der Gegenstände sind nun aber, wie jedermann weiß, nicht allein durch

---

tive erfunden haben möchte, sehr bemerkenswerth, besonders wenn man weiß, daß er die Bilder desselben nur aus Beschreibungen kannte.

*) Einmal, wo er dem J. v. Eyck auch die Erfindung der Oelmalerei zu vindiciren sucht (Tom. I. p. 64. Anm.), sagt er, bei Gelegenheit der Beschreibung eines Gemäldes des J. v. Eyck, in der königlichen Gallerie zu Dresden (S. Guarienti Abbecedario unter Gio. Abeyck), welches mit der Zahl 1416 bezeichnet sein soll, und dessen richtige Linienperspective gerühmt wird: „auf solche Weise ließe sich vermuthen, daß die Flamänder auch in diesem Theile der Malerei den Italiänern vorangegangen wären." Es ist sehr ungewiß, ob dieses Bild von der Hand des J. v. Eyck herrührt; auf jeden Fall würde es jedoch gerade in perspectivischer Hinsicht zu seinen geringsten Arbeiten gehören. Wenn Lanci die Bilder des J. v. Eyck zu Gent, oder gar bei den Hrn. Boisserée gesehen, würde seine Vermuthung zur Gewißheit geworden sein. Wo er ferner äußert, daß Pietro della Francesca die Perspective zuerst wissenschaftlich bearbeitet haben solle, fügt er in einer Anmerkung hinzu, aus der Stelle bei Facius (die auch wir angezogen) scheine es jedoch hervorzugehen, daß J. v. Eyck ihm darin zuvorgekommen sei. S. Tom. 1. pag. 20.

eine richtige Linienperspective zu erreichen, sondern sie setzen zugleich eine große Kenntniß der Luftperspective voraus, und hierin dürfte J. v. Eyck besonders die gleichzeitigen Italiäner übertreffen. Dieselbe ist bei ihm indeß von ganz anderer Art, als bei den späteren Malern. Wenn diese z. B. in einer Landschaft vom Vorgrund bis zur äußersten Ferne, vom lebhaften und gesättigten Grün allmählich bis zum sehr gebrochenen und gedämpften Blau, von großer Ausführung der Einzelheiten bis zur gänzlichen Unbestimmtheit derselben übergehen: so hält sich jener mehr in einer Localfarbe, z. B. dem Grün, welches er nur unmerklich abdämpft, so daß es auch weit im Hintergrunde noch von ziemlicher Sättigung ist, und gibt damit in Uebereinstimmung auch dort die Einzelheiten noch immer mit einiger Deutlichkeit an. Dabei treibt er durch die erstaunliche Pracht und Glut seiner Farben im Vorgrunde, worin er es der Natur zuvorthut, dennoch seine Fernen trefflich zurück; und man könnte sagen, daß er in demselben Verhältnisse jenes über die Natur gesteigerte Kol·it bis in den äußersten Hintergrund durchgeführt habe.

Wir sind indeß weit entfernt, behaupten zu wollen, daß die Behandlung der Luftperspective bei den Späteren nicht mehr den Erscheinungen in der Natur entspreche.

5. Ueber Johann's van Eyck Verdienste um die Glasmalerei.

In wie fern es gegründet ist, daß J. v. Eyck auch erfunden hat, die Glasscheiben nur auf einer Seite mit Schmelzfarben zu überziehen, müssen wir dahingestellt sein lassen; indem wir das Werk, worauf sich Le Vieil*) in dieser Rücksicht bezieht**), nicht haben benutzen können, und daher nicht wissen, in wiefern der Verfasser desselben überhaupt glaubwürdig ist, namentlich aber, ob und was für eine Quelle er für diese Nachricht anführt. Auffallend ist es immer, daß sich, soviel wir wissen, bei keinem niederländischen Schriftsteller eine Erwähnung darüber vorfindet. Gebührt aber dem J. v. Eyck auch die Ehre dieser Erfindung, so ist durch ihn die Malerei auf Glas verhältnißmäßig fast noch mehr ge-

*) L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie. Paris 1774. Fol. pag. 30. In Ermangelung des Originals haben wir uns der Uebersetzung davon bedient, welche von J. C. Harrepeter zu Nürnberg, 1779 — 80, in drei Theilen, welche einen Quartband ausmachen, herausgegeben ist. S. dieselbe Th. 1. S. 69.

) Remarques savantes et curieuses de Mr. *. Paris 1698. p. 81.

fördert worden, als die Malerei auf Holz und Leinewand durch die Verbesserung der Oelmalerei. In früherer Zeit verstand man nämlich nur, das Glas in seiner ganzen Dicke zu färben, so daß man ein vielfarbiges Bild nur aus vielen kleineren Stücken wie eine Art Mosaik, zusammensetzen, feinere Schattirungen aber gar nicht anbringen konnte; durch diese Erfindung war es aber möglich gemacht, auf große Glastafeln zu malen, und sehr zarte Uebergänge hervorzubringen *).

6. Ueber den künstlerischen Charakter des Johann van Eyck.

Wie groß nun aber auch die Verdienste sind, welche sich J. v. Eyck durch diese Erfindungen erworben, reichen sie dennoch lange nicht hin, ihn zum vorzüglichsten Maler seines Jahrhunderts zu erheben, wie Facius ihn nennt, sondern es kommt hier vorzüglich darauf an, auf welche Weise und mit welchem Geist er von jenen trefflichen Mitteln, deren

*) S. darüber die lehrreichen Aufsätze der Hrn. Schweighäuser und Speth im Kunstbl. von 1820. Nr. 25. 27. 28. 29.

er sich zum Schaffen von Kunstwerken bemächtigt hatte, Gebrauch machen konnte. Aus einer Darstellung seines künstlerischen Charakters, wie derselbe aus seinen, uns noch erhaltenen Gemälden, entnommen werden kann, verglichen mit dem der anderen ausgezeichnetsten Künstler seiner Zeit, wird es sich daher am besten ergeben, in wie fern ihm diese Benennung gebührt.

Wie die ersten, rohsten Anfänge der Kunst immer von der Religion veranlaßt, und ihr gewidmet sind, eben so sehen wir ihre höheren, ausgebildeteren Schöpfungen vorzugsweise dieselbe verherrlichen. So behandelte auch J. v. Eyck, im Besitze jener großen technischen und wissenschaftlichen Vortheile, gewöhnlich Gegenstände aus der heiligen Geschichte, und unter diesen wählte er am liebsten die symbolischen, oder solche, durch welche die wunderbarsten und gegeheimnißvollsten Lehren der christlichen Religion, als: der Sündenfall, die Verheißung, die Menschwerdung der Gottheit und die Erlösung, vorzugsweise ausgesprochen werden. Hiemit ist eine Neigung zum Epischen, oder zum Aneinanderreihen mehrer solcher in engster Beziehung zu einander stehenden Momente, auf das innigste verbunden. Beides spricht sich in seiner großen Composition von der Anbetung des mackellosen Lammes zu Gent, worin er die Haupt-

momente der christlichen Religionslehre zusammengedrängt hat, am vollständigsten und ausführlichsten aus. Aber auch in Gemälden, worin er nur einen Moment eigentlich darstellen kann, sucht er die vorhergehenden, auch wohl die nachfolgenden, in Beziehung auf welche der vorgestellte seine höhere Bedeutung erhält, wenigstens anzudeuten. So ist da, wo der Engel Marien verkündigt, daß durch ihren Sohn die Menschheit erlöst werden soll, an ihrem Betstuhl als Schnitzwerk die Vorstellung des Sündenfalls angebracht; so sieht man auf der Anbetung der Könige ein kleines Crucifix, wodurch auf die Ursache gedeutet wird, welche jene Weisen zu dieser Verehrung bewegt, und zugleich der Gegensatz zwischen der höchsten irrdischen Verherrlichung und der tiefsten äußerlichen Schmach und Erniedrigung Christi bezeichnet ist. In einigen Bildern von Meistern aus der Schule des J. v. Eyck spricht sich ein ähnlicher Sinn noch deutlicher aus. So kennen wir von Hemling, in vier zusammengehörenden Bildern eben so viel Momente aus dem alten Testamente, welche auf das Abendmahl bezogen werden, als: Abraham und Melchisedech, die Essung des Osterlammes, die Mannasammlung und die Speisung des Elias, zu denen, wahrscheinlich als Mittelbild, das Abendmahl selbst gehört haben mag. So hat Engelbrechts auf

einem Mittelbilde die Kreuzigung Christi, auf den Flügeln das Opfer Isaaks und die Errichtung der ehernen Schlange vorgestellt, welche Begebenheiten bekanntlich als vorbedeutend auf den Opfer- und Versöhnungstod Christi bezogen werden. Von der Heiligkeit und tiefen Bedeutung solcher Vorwürfe gänzlich durchdrungen, ging alles Sinnen und Trachten des J. v. Eyck darauf hin, sie auch auf das würdigste darzustellen; und dieses ist ihm denn auch auf eine Weise gelungen, daß alle Bilder dieser Art von ihm als die reinsten Ergüsse einer ruhigen, echt religiösen Begeisterung anzusehen sind. Wenn in den früheren Zeiten der Kunst das Gefühl der Unfähigkeit, durch Charakter, Ausdruck und Handlung der Figuren selbst die religiöse Idee, welche ein Bild vor die Seele führen sollte, deutlich zu machen, zu Inschriften, so die Figuren bald halten, bald ihnen gar aus dem Mund gehen, seine Zuflucht nehmen mußte: so sehen wir von J. v. Eyck die Figuren schon selbst als Träger der Ideen, dieselben ohne sonstige Beihülfe vollkommen deutlich ausdrücken. Die Kunst ist bei ihm mündig geworden, und redet vornehmlich in ihrer eigenen Sprache. Nur wenigen Künstlern ist es vergönnt gewesen, sich in dem Grade ihrer Subjectivität zu entäußern, so rein objectiv zu sein, als dem J. v. Eyck. Er stellt uns

die mannigfaltigsten Charaktere in den verschiedensten Verhältnissen und Gemüthsbewegungen so lebendig dar, er weiß ihnen ein so organisches Gepräge aufzudrücken, seine Hauptpersonen sind so mit ganzer Seele bei der Sache, alle aber sind so völlig unbefangen, haben auch so gar nicht das Ansehen, als ob sie wüßten, daß sie gesehen werden, und sich grade so zusammengestellt hätten, um gleichsam zu repräsentiren, daß es vielmehr ist, als ob uns plötzlich der Vorhang vor einer anderen Welt, während grade die dargestellte Handlung vor sich geht, weggezogen würde, in welche wir hineinschauen, ohne daß dieselbe etwas davon ahnte. Der Künstler, das Werkzeug, durch welches die Natur diese Gestalten hervorgebracht hat, tritt dabei so zurück, daß sie fast den Anschein haben, als ob sie unmittelbar aus ihrer Hand hervorgegangen wären. Demungeachtet sind sie keinesweges nur sclavische Nachahmungen der Natur, sondern entsprechen in einem hohen Grade dem Erfordernisse jedes echten Kunstwerks, daß sie zwar den Eindruck von Naturerzeugnissen machen, dennoch aber dieselbe in einer höheren Potenz wiedergeben. Sie haben Natur, aber gleichsam Natur, kann man von ihnen in dem Sinne sagen, wie Epicur den griechischen Göttern einen Körper, aber gleichsam einen Körper, Blut, aber gleichsam

Blut gibt *). So sind die Hauptcharaktere des neuen Testaments, Christus, Maria, Johannes der Täufer, durch seine, aus dem alten Typus erwachsenen Vorstellungen, zur sinnlichen Anschauung gebracht worden, und ins Leben getreten. Bewunderungswürdig ist es, wie alles bis auf die kleinsten Nebendinge bei ihm im strengsten Dienste der Hauptsache ist, und allein von ihr bestimmt wird. Durchgängig herrscht daher auch in seinen Bildern geistliches Inhalts ein, solchen Gegenständen angemessener, tiefer Ernst; jede Bewegung ist gemäßigt, und über das Ganze eine gewisse heilige Stille und Ruhe verbreitet. Man könnte den Styl, worin sie aufgefaßt sind, den reinen Kirchenstyl nennen.

Nach dem bisher Gesagten dürfte Mancher, der nicht das Glück gehabt hat, selbst von diesen Gemälden zu sehen, sich vielleicht denken, daß sie einen etwas düstern Eindruck machen müßten: doch ist nichts weniger der Fall. Jener Ernst in den Figuren wird vielmehr durch eine außerordentliche Heiterkeit in den Umgebungen gemildert, und dadurch jene Vereinigung so verschiedener Eigenschaften hervorgebracht, welche den schönsten Werken germanischer Kunst und Poesie so besonders eigenthümlich

*) S. Cicero de natura deor. I. 18.

ist. Nächst den prächtigen, lebhaften Farben sind es besonders seine Baulichkeiten und seine Landschaften, welche jenen Bildern ein überaus helles, fröhliches Ansehen geben. Seine Kirchen und Häuser sind getreu nach denen genommen, welche er zu seiner Zeit in den niederländischen Städten sah. Einige der ersten zeigen daher die neugriechische, andere die deutsche, manche die aus beiden gemischte Bauart; sie sind durchgängig mit vieler Genauigkeit und Schärfe behandelt. Die Hintergründe bilden meist weite Aussichten, welche uns die Natur in allem ihren Reichthume, in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit, zeigen. Man wird nicht müde, das helle Grün der Wiesen und Hügel, das dunklere der Bäume, die Klarheit der Gewässer zu betrachten, in welchen sich das Blaue eines völlig heitern Himmels spiegelt, und an deren Ufern Städte, oder Flecken mit ihren Thürmen sich ausbreiten.

Außer dem Sinne für eine würdige Auffassung religiöser Gegenstände, scheint auch der für eine lebendige und naturtreue Darstellung von Scenen aus dem gewöhnlichen Leben tief in der germanischen Natur zu liegen. Die größten oberdeutschen Historienmaler haben dergleichen behandelt; so auch schon J. v. Eyck. Facius und Vasari gedenken einer Badstube von seiner Hand, deren Wahrheit der

erste nicht genug rühmen kann, und der ungenannte Reisende, den Morelli herausgegeben, des Fanges einer Fischotter. Ja seine Lust an solchen Gegenständen war so groß, daß er selbst auf seinen Bildern religiöses Inhalts Episoden der Art anbrachte, wenn gleich immer auf eine Weise, daß sie für die Hauptsache nicht störend sind. Wir sehen die Richtung, welche ein Theil der niederländischen Schule später genommen, hier gleichsam schon im Keime. Was hier im Hintergrunde nur angedeutet ist, rückt mit der Zeit immer mehr vor, macht sich immer breiter, und drängt im Verhältniß den heiligen Gegenstand immer mehr zurück, bis es sich auf den Vorgrund stellt, und zur Hauptsache wird, jenem aber als Beiwerk, welches dem Ganzen nur den Namen gibt, seine eigene frühere Stelle im Hintergrunde anweiset, und ihn endlich selbst dort nicht mehr duldet. Auf den Gemälden des J. v. Eyck und seiner Schüler machen diese Episoden, im Gegensatze mit dem Hauptgegenstande, noch einen ganz besonderen Eindruck. Sie zeigen uns, wie, während in den höchsten Angelegenheiten der Menschheit die größten Dinge und Wunder vor sich gehen, das alltägliche Leben, nichts davon ahnend, sich in seinen gewöhnlichen Geschäften ungestört fortbewegt, und rücken dadurch dem im gleichen Falle befindli-

chen Beschauer jene wunderbaren Ereignisse gleichsam näher.

Wir haben auch ein Beispiel von einer allegorischen Vorstellung des J. v. Eyck. Van Mander*) erzählt nämlich von einem kleinen Gemälde, welches die Bildnisse eines Mannes und einer Frau zeigte, wie sie einander zur Trauung die Hände reichen, und von der Fides zusammen gegeben werden. So lag in ihm gleichfalls schon der Keim zu der Richtung, welche in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts ein anderer Theil der Niederländer so einseitig verfolgte.

Endlich malte er, nach dem Zeugnisse des C. van Mander a. a. O., auch viele Bildnisse, welche alle höchst mühsam und fleißig ausgeführt sind, und sehr häufig schöne landschaftliche Hintergründe haben. Glücklicher Weise sind uns noch einige derselben aufbehalten.

Wenn Göthe bemerkt**): „daß J. v. Eyck, materielle und mechanische Unvollkommenheiten der bisherigen Kunst wegwerfend, sich zugleich einer bisher im Stillen bewahrten, technischen Vollkommenheit

*) Bl. 126. A.

**) S. Kunst und Alterthum am Rhein und Mayn. Hft. 1. S. 17. ff. 175. f.

entäußert habe, des Begriffs nämlich: der symmetrischen Composition;" so hat er dieses Urtheil wahrscheinlich nur nach den Bildern des J. v. Eyck in der Boisserée'schen Sammlung gefällt; denn mehre der historisch echtesten Gemälde desselben zu Gent, so wie ein anderes mit seinem Namen bezeichnetes zu Brügge, sind im strengsten Sinne symmetrisch angeordnet. Erst in seiner späteren Zeit, wahrscheinlich nach dem Tode seines Bruders und Lehrers Hubert, der, als älter und von geringerer Originalität, sich mehr zur alten Weise gehalten haben mag, dürfte er davon abgewichen sein. Auch dann bleibt indeß sowohl in der Anordnung des Ganzen, als in den Stellungen der einzelen Figuren, sein großer künstlerischer Verstand und sein feines Gefühl für das Gehörige höchst bewunderungswürdig. So „machen seine Compositionen immer einen ruhigen, deutlichen Eindruck, und die Gegensätze haben nur mehr das Ansehen des Zufälligen, sind mehr versteckt, als gar nicht vorhanden*)." So steht J. v. Eyck in der Auffassungsart heiliger Gegenstände zwischen der altchristlichen Tradition und einer mehr willkührlichen Art, gleichsam mitten inne.

*) S. Hr. D. Schorn, im Kunstbl. 1820. Nr. 58.

Diese Stellung zeigt sich, wie wir sehen werden, in den meisten Theilen seiner Kunstwerke, und jenes Anlehnen an das Alte, Herkömmliche trägt viel dazu bei, ihm jene Würde und Strenge zu geben, welche man bei keinem seiner Schüler in dem Grade wieder antrifft. Dieselben folgten nämlich mehr seiner späteren willkührlicheren Weise, welche für sie wieder zu einer Art Tradition wurde, so daß sie bei Gegenständen, welche J. v. Eyck behandelt hatte, sich bis auf Einzelheiten genau an seine Vorstellung hielten.

Jene zwiefältige Natur in der Auffassungsart des J. v. Eyck wird zunächst durch die Betrachtung der Köpfe auf seinen historischen Gemälden recht deutlich. Mehre derselben sind erweislich Bildnisse, und die meisten haben wenigstens ein so portraitartiges, individuelles Ansehen, daß van Mander*) mit Recht sagen kann: J. v. Eyck widerlege die Behauptung des Plinius, daß, wenn die Künstler Hundert, oder eine kleine Zahl von Gesichtern machten, immer, oder meist, einige davon einander völlig glichen, und sie darin der Natur nicht nachkommen könnten, in welcher man unter Tausenden nicht zwei fände, die einander völlig gleich wären: in den Bil-

*) Bl. 124. A.

dern des J. v. Eyck von der Anbetung des Lammes zu Gent sei nämlich unter einer Zahl von ungefähr 330 Köpfen jeder von allen übrigen verschieden. Wenn keiner ohne bestimmten Charakter ist, so sind viele zugleich von sehr schönen Zügen, und zeigen uns, in welchem Grade J. v. Eyck auch das Schönheitsgefühl besessen hat. Obschon nun die höchsten Ideale der christlichen Religion, wie wir oben bemerkt haben, in der Regel nicht jenes individuelle Gepräge haben, so ist dieses dennoch auch bei ihnen nicht durchaus der Fall. So hat die Jungfrau Maria, auf einem Bilde in der Sammlung der Herren Boisserée, ein gänzlich portraitartiges Ansehen, und ist dabei keineswegs schön zu nennen, während er in dem Kopfe der Maria zu Gent eine Idealität des Charakters und eine Reinheit in der Form erreicht hat, wie man dieses sonst nur bei den besten Meistern aus der florentinischen und römischen Schule zu sehen gewohnt ist. Nur in den Darstellungen des Christus, und des augenscheinlich bei ihm nach demselben gebildeten Gott Vaters, hält er sich durchgängig, was den Kopf anlangt, streng an den überlieferten Typus; wie seine Christusköpfe zu Brügge und Berlin, und sein Gott Vater zu Gent beweisen. Ja von diesem abzuweichen wagten auch seine Schüler nicht; wie uns denn der treffliche

Christuskopf von Hemling in der Boisserée'schen Sammlung fast ganz denselben zeigt, nur daß er jenen an Hoheit des Charakters vielleicht in etwas nachstehen möchte, so weit er sie dagegen an technischer Vollendung noch übertrifft.

Was wir von dem Individuellen seiner meisten Köpfe in Formen und Charakter gesagt haben, gilt eben so von ihrem Ausdrucke. Wenn derselbe in einer Rücksicht nach den verschiedenen Charakteren auf das genaueste modificirt ist, so ist er es in einer anderen nach der Weise und in dem Maaße, in welchem jedes an der vorgestellten Handlung Theil nimmt. Von den Hauptpersonen, deren Seele auf das lebhafteste affizirt ist, bis zu den geringsten Nebenfiguren, welche eigentlich nur körperlich zugegen zu sein scheinen, fühlt man, daß er fast jedesmal das erreicht hat, was er wollte. Dieses wäre natürlich ohne eine sichere, richtige Zeichnung nicht möglich. Eine solche finden wir aber auch bei seinen Köpfen fast durchgängig.

Mit der hohen Vollendung derselben stehen die übrigen Theile des Leibes, besonders die Extremitäten in einem grellen Gegensatze. Denn, wenn die Körper schon in ihren Hauptverhältnissen richtig, ja zuweilen edel zu nennen, sind sie doch durchaus zu dürftig und mager, und in Einzelheiten selbst nicht

ohne Fehler in der Zeichnung. Am unangenehmsten fällt dieser Uebelstand bei nackten Figuren auf, welche indeß glücklicherweise selten vorkommen; aber auch die Bekleideten erhalten dadurch öfter etwas Unsicheres in Stellung und Haltung. Hiermit haben wir die schwache Seite einer sonst so ausgezeichneten Schule berührt, welche in der That unerklärlich sein würde, wenn man nicht Folgendes erwägte. Das Studium nach dem Nackten, wie das der Anatomie, welches allein im Stande ist, den Künstler mit der Kenntniß des menschlichen Leibes so vertraut zu machen, daß er ihn nicht allein entblößt naturtreu darstellt, sondern auch sein Verständniß desselben bei bekleideten Figuren zeigt, war zur Zeit des J. v. Eyck, zum Theil vielleicht aus einem mißverstandenen Schaamgefühle, noch nicht üblich. Alles, was J. v. Eyck und seine Schüler sahen, bildeten sie auf das getreueste und täuschendste nach; die Formen des Körpers konnten sie aber durch die starken Gewänder nur ahnen, und errathen, und es war das Einzige, was sie fast so gut, wie aus der Idee malen mußten. Dieß wird durch die Betrachtung der öfter vorkommenden nackten Christuskinder recht deutlich, deren Körper weniger fehlerhaft gezeichnet sind, als die der Erwachsenen, weil sie dieselben nach der Natur gemacht haben. Daher er-

scheinen sie aber auch auf der anderen Seite meist widernatürlich, die Formen der Glieder sind wenig ausgebildet und mager, die Gesichter von unbestimmten, oft häßlichen Zügen, und von allem Idealischen entfernt; dabei verhalten sie sich fast immer gänzlich passiv. Bei einer Geburt Christi, oder einer Anbetung der Könige, glaubten sie nämlich, um sich treu an die Erzählung zu halten, nur sehr junge Kinder zum Muster nehmen zu dürfen; bei welchen denn jene Eigenschaften natürlich, an Bildung der Formen, selbständiges Bewegen, Umsichblicken und Theilnehmen an der Handlung aber nicht zu denken ist. Die Italiäner, welche in ihre Christuskinder alles dieses hineinlegten, haben auf eine glückliche Weise die historische Wahrheit der poetischen, so wie der Kunstschönheit, aufgeopfert.

Die alten, niederländischen Meister würden indeß dennoch wohl die Mittel gefunden haben, die etwanigen Hindernisse, welche dem Studium des Nackten und der Anatomie entgegenstanden, zu überwinden, wenn sie das Bedürfniß dazu lebhafter gefühlt, und nicht ihr Sinn sie vorzugsweise und einseitig nur auf die Ausbildung der Köpfe hingedrängt hätte. Es ist nämlich charakteristisch für alle christliche Kunst, daß zuerst das Gesicht, als der Theil, worin sich das Geistige recht eigentlich ausspricht, belebt und ausge-

bildet wird, und von da aus sich erst später Leben und Natur auch auf die übrigen Theile des Körpers verbreitet*): wogegen die Kunst bei den Alten den umgekehrten, eigentlich organischeren Gang genommen, der höchsten Belebung und Vollendung des ganzen übrigen Körpers erst zuletzt die des Gesichts folgen zu lassen; wie jetzt die aeginetischen Statuen auf das sprechendste beweisen **).

Sehr merkwürdig für den Entwickelungsgang seiner Kunst ist die Art, wie J. v. Eyck seine Gewandung behandelt hat. In seinen früheren Bildern, wo er in der Composition symmetrisch und mehr nach der alten Weise ist, hält er sich in der Bekleidung der Hauptpersonen christlicher Religion in der Form wie in den Falten an die Gewandung, welche damals in der Sculptur üblich war, von der die Gebäude im deutschen Style begleitet sind. Sein Gott Vater, Maria, Johannes der Täufer

*) Die Bilder der altitaliänischen Schule zeigen dasselbe, nur daß bei ihnen sich jene Magerkeit schon früher verlor, wovon die volleren Formen der Körper in den südlichen Ländern, so wie die Gelegenheit, sie bei der leichteren Bekleidung öfter zu sehen, endlich das Anschauen der Antiken, vorzügliche Ursachen sein mögen.

**) Vergl. v. d. Hagen, Briefe in die Heimat. Bd. 4. S. 38. und Kunstbl. 1821. Nr. 37.

sind demnach über die einfachen Untergewänder mit einer Art Mäntel bekleidet, welche den Meßgewändern nachgebildet sind. Sie werden auf der Brust von einer Agraffe zusammengehalten, und fallen zu beiden Seiten herab, so daß sie den vorderen Theil des Leibes frei lassen. Wenn sie mithin in der Form schon vom alten Typus abweichen, hat der Wurf der Falten desungeachtet noch viel von dem Einfachen, Großen, Idealischen, zu welchem sich schon die Anlage in den altchristlichen Darstellungen der Apostel findet, die nur in den erwähnten Sculpturen des 13ten und 14ten Jahrhunderts entwickelt und ausgebildet wurden. Es hat aber J. v. Eyck die Gesichtsbildung der Maria zuweilen nach einer Frau aus seiner Umgebung genommen, desgleichen auch ihre Bekleidung. So hat sie auf dem Gemälde, welches wir oben als Beispiel für das erste erwähnten, ein Unterkleid von Goldstoff mit langen, engen Aermeln und ein violetsammtnes Ueberkleid an, wie beides in den Niederlanden damals getragen werden mochte. Derselbe Fall findet auch bei einer andern Maria auf einem Gemälde zu Brügge statt. An beiden kann man zugleich den Wurf der Falten nicht loben. Er zeigt nämlich Spuren der vielen, willkürlichen, kleinlichen Brüche, wodurch jedes, durch die Stellung bedingte Hauptmotiv, entweder verloren

geht, oder wenigstens sehr gestört wird. Diese verkehrte Art wird auch schon in den deutschen Sculpturen des 15ten Jahrhunderts hie und da sichtbar, sie erscheint aber erst zur Zeit des Albrecht Dürer und Lucas von Leyden zu Anfang des 16ten Jahrhunderts in ihrer ganzen eckigen Geschmacklosigkeit*).

In seinen späteren Bildern, welche in der Composition willkürlicher sind, hält er sich dagegen in der Bekleidung seiner heiligen Personen viel mehr an die altchristliche Tradition. Nur äußerst selten kommt hier das Meßgewand vor. Die Maria ist über einer blauen Tunica mit einem Peplum von derselben Farbe bekleidet; die Apostel sind ebenfalls mit der Tunica und dem Pallium der Alten angethan. Dabei kann man von dem Faltenwurfe weder sagen, daß er der besseren, früheren, noch der geringeren, späteren Sculptur nachgebildet wäre, sondern er ist ganz eigenthümlich und sehr malerisch behandelt, und augenscheinlich aus einer genauen Beobachtung der Natur und des Lebens hervorgegangen. Die Falten folgen ungesucht in ihrem

*) In Albrecht Dürers Arbeiten ist indeß zugleich der Wendepunkt zum Besseren enthalten, so daß, wenn man sich in mehren derselben nur wenig störende Brüche wegdenkt, seine Gewandungen sehr großartige und schöne Motive zeigen, und untadlich zu nennen sind.

Hauptzuge der jedesmaligen Stellung oder Bewegung des Leibes, und lassen die Gestalt desselben ungefähr erkennen, ohne sie absichtlich zu sehr zu zeigen; dabei haben die einzelen Brüche etwas Zufälliges, Individuelles, sind aber bis auf die kleinsten genau motivirt. Man kann nur selten sagen, daß diese Gewandung große Massen bildet, dessenungeachtet ist sie aber von allem Kleinlichem sehr entfernt. Jene Hauptcharaktere der christlichen Religion ausgenommen, erscheinen alle Figuren auf den früheren, wie auf den späteren Bildern, in den zur Zeit des Künstlers in den Niederlanden üblichen Trachten. So sind z. B. die heiligen drei Könige in der burgundischen Fürstentracht, Helden, im Rittercostüme, vorgestellt. Nur wenn etwas Fremdartiges, Ausländisches bezeichnet werden soll, ist das Kostüm der Türken und anderer morgenländischer Völkerschaften mit außerordentlicher Sachkenntniß angewandt. Wie die Formen der Kleider, so ist auch der Faltenwurf derselben bei allen diesen getreu aus dem Leben genommen, und nach den jedesmaligen Stoffen sorgfältig modificirt, nur daß er in den späteren Bildern auch hier gewählter ist. Die Schüler des J. v. Eyck sind in der Art, ihre Gewänder zu legen, fast durchaus jener aus der letzten Zeit ihres Lehrers gefolgt.

In keinem Theile seiner Kunst war J. v. Eyck vielleicht so ganz Meister, als in der Auswahl seiner Farben, und in ihrem Auftrage. Er scheute sich nicht, jede Farbe in ihrer völligen Stärke und Eigenthümlichkeit zu brauchen, denn er verstand es sehr wohl, sie auf eine Weise zusammenzustellen, daß eine der andern nicht wehe thut, und auch das Ganze kein buntscheckiges Ansehen gewinnt, sondern daß das Auge sich vielmehr, auch abgesehen von dem Vorgestellten, an den schönen Accorden der leuchtenden, frischen Farben höchlich ergötzt und erquickt *). Bewunderungswürdig ist es, wie er mit dieser großen Farbenpracht in seinen Gewandungen das Colorit des Fleisches auf eine verhältnißmäßige Höhe zu treiben weiß, so daß es gegen jene nicht schwach und farblos erscheint, ohne deßhalb doch unnatürlich auszusehen. Dabei ist er zugleich weit entfernt, eine allgemeine Fleischfarbe zu haben: so individuell, wie

*) Unter solchen Umständen eine harmonische Wirkung in einem Bilde hervorzubringen, ist freilich eine schwierigere Aufgabe, als, indem man jede Farbe durch das Zusetzen von Weiß und Schwarz abtödtet, eine sogenannte Harmonie zu erreichen, welche in einer allgemeinen Farblosigkeit besteht. Doch ist dieser Begriff von Harmonie im 18ten Jahrhundert so gänge und gäbe geworden, daß viele Leute noch immer sogleich über bunt und grell schreien, wenn sie nur irgend eine gesunde Farbe auf einem Gemälde sehen.

Züge und Ausdruck, ist auch die Färbung des Gesichts. Ueberall vermeidet er, in den Lichtern viel Weiß, oder in den Schatten, Schwarz zu nehmen; er hält sich vielmehr möglichst in der jedesmaligen Localfarbe, woher es denn zum Theile kommt, daß alle Farben so gesättigt sind. Dennoch ist seine Tonleiter von der höchsten Helle bis zur tiefsten Dunkelheit einer Farbe so groß und zugleich so fein gegliedert, daß er durch das oft fast unmerkliche Bewegen innerhalb derselben seinen Gegenständen eine solche Rundung zu ertheilen weiß, daß sie zuweilen hervorzuragen scheinen. Wie sehr er es nun aber auch verstand, jeden Uebergang so zu verschmelzen, jede Pinselführung so zu verbergen, daß seine Bilder eher so gewachsen, als künstlich und mühselig gemacht, aussehen, ist er doch weit entfernt, dadurch unbestimmt und geleckt zu werden, in der Angabe jeder Hauptform ist er vielmehr sehr scharf und bestimmt. Hiefür zeugen alle seine Gemälde. Außerdem ist eine Stelle bei van Mander in dieser Beziehung recht merkwürdig *). „Die Untermalung des J. v. Eyck", sagt er, „sei sauberer und schärfer gemacht gewesen, als anderer Meister fertige Bilder; wie er an dem kleinen Bildniß einer Frau in dem Hause

*) Bl. 126. A.

seines Meisters Lucas de Heere gesehen habe, welches, obgleich nur untermalt, dennoch ausnehmend sauber und glatt gewesen sei." Wahrscheinlich waren darauf die Formen noch bestimmter angegeben, als auf seinen fertigen Gemälden. Wir schließen dieses aus Gemälden seiner Schule, auf welchen die Lasuren abgewaschen worden, und wo die Formen von einer Härte sind, die offenbar auf eine Berechnung deutet, sie durch die Lasuren um etwas zu mildern. Denselben Charakter der Bestimmtheit und Reinlichkeit hatten, nach dem Zeugnisse des v. Mander a. a. O., auch seine Handzeichnungen, von denen sich auch noch jetzt einige in Privatsammlungen in den Niederlanden erhalten haben sollen.

Keine Schule hat in dem Grade vermocht, die ungetrübte, heitere Frische des vollen Tageslichts auszudrücken, wie J. v. Eyck und seine Nachfolger. Wir erinnern hier nur an den Lichtstrahl, welcher auf der Verkündigung Mariä in der Sammlung der Hrn. Boisserée, durch das geöffnete Fenster hereinfällt *). Uebrigens liebte J. v. Eyck weit mehr, als die meisten seiner Schule, große Licht- und

*) Dasselbe bewundert schon Facius an einem Gemälde J. v. Eyck's, welches er beschreibt. S. unten zu Anfange des 9ten Capitels.

Schattenmassen; weßhalb er auch das Licht gewöhnlich ziemlich von der Seite einfallen läßt. Seine Schatten sind zugleich kräftiger, als bei jenen; obschon sie in Vergleich mit denen anderer Schulen noch immer hell sind, und auch in ihrer größten Tiefe eine bewunderungswürdige Klarheit behaupten. Von dem Helldunkel und den Reflexen finden sich auf den früheren Gemälden des J. v. Eyck nur vereinzelte, unvollkommene Spuren; auf den späteren ist davon, zwar auch sparsam, aber mit großer Sachkenntniß, Gebrauch gemacht worden.

Wenn wir oben die gewaltig schaffende und bildende Kraft, vermöge welcher uns J. v. Eyck seine Idee zur Anschauung bringt, erheben mußten, so verdient eine andere Eigenschaft von ihm eine gleiche Bewunderung, jemehr sie gewöhnlich als jener am meisten entgegengesetzt angesehen wird: das ist die große Genauigkeit und Sorgfalt in Ausführung des Einzelen und der Nebenwerke. Dieselbe besitzt er nämlich in einem so hohen Grade, daß, wenn er in der Tiefe der schöpferischen Kraft den damit am höchsten begabten Künstlern zur Seite steht, er hierin mit den, hauptsächlich der Ausführung wegen berühmten, als einem Gerhard Dow, Franz Mieris, Caspar Netscher u. a. m., zu vergleichen ist; nur mit dem Unterschiede, daß die Ausführung bei diesen

oft gequält ist, ihre große Kunst und unsäglichen Fleiß zeigen soll, und oft den Hauptwerth ihrer Gemälde ausmacht, während sie bei J. v. Eyck immer mit einer gewissen Freiheit und Leichtigkeit behandelt, gänzlich naiv und unbefangen ist, und nur dazu dient, die übrige Trefflichkeit seiner Kunstwerke noch zu erhöhen. Sie ging nämlich bei ihm aus der einfachen Ueberzeugung hervor, daß jeder vorgestellte Gegenstand der Natur so nahe gebracht werden müsse, als die ihm zu Gebote stehenden Kunstmittel es irgend möglich machten *). Daher sind nicht nur die Köpfe bei ihm auf das sorgfältigste bis auf Zufälligkeiten in der Haut ausgeführt, sondern auch alles Uebrige mit demselben Fleiße vollendet. Er begnügt sich nicht, nur überhaupt ein Gewand zu malen, sondern man erkennt genau, ob es von Sammet, Seide, Tuch oder Leinwand ist. Goldstoff oder goldene Gefäße sind auf das täuschendste darge-

*) Im 18ten Jahrhundert war es fast allgemeine Mode, auf dieses Bestreben der alten Meister vornehm und mitleidig herabzusehen, als auf etwas, welches zu sehr am Unwesentlichen, Kleinlichen kleben liesse, und dadurch den freien Flug des Geistes lähmte. In der sogenannten großen Behandlung, welche damals bei historischen Gemälden im Schwange war, begnügte man sich dagegen, wenn man nur zur Noth unterscheiden konnte, daß das eine Holz, das andere Stein, das dritte ein Gewand vorstellen sollte.

stellt; sie haben ihre eigenthümliche Art von Licht und Schatten, und eine solche Naturwahrheit im Glanze, daß man sich erst durch eine Besichtigung sehr in der Nähe überzeugen muß, es sei hier nicht Gold, sondern nur gelbe Farbe gebraucht. Eben so glücklich weiß er die Durchsichtigkeit, die glühenden Farben, und das Funkeln der verschiedenen Edelsteine, so wie den sanfteren Schimmer der Perlen zu erreichen. Ja die Steine und das Holzwerk der Gebäude und Geräthschaften, Pflanzen und Blumen, sind auf das getreueste, jegliches in seiner Art, dargestellt. So umfaßten diese alten Meister — denn das Gesagte gilt auch von den Vorzüglichsten der v. Eyck'schen Schule — das Größte, wie das Kleinste, mit Liebe, und während sie uns die höchsten Momente aus der biblischen Geschichte gleichsam zur unmittelbaren Anschauung bringen, verachten sie es eben so wenig, wie die Natur selbst, alles, bis auf den geringen Kiesel am Boden, mit so viel Sorgfalt zu bilden, als ob sie eben dafür eine besondere Vorliebe hätten. Diese sichtbare Lust am Machen, diese unermüdliche Treue und Ausdauer, diese stillglühende, alles durchdringende Begeisterung für ihre Werke, muß jeden, mit einigem Sinn begabten Beschauer ihrer Gemälde, mit der größten Bewunderung und Rührung erfüllen. Auch treffen

wir die Verbindung einer solchen Tiefe und Deutlichkeit im Aussprechen der Idee mit einer so großen Ausführung des Einzelen in dem Gebiete der ganzen Kunstgeschichte nicht wieder an. Diese Bilder widerlegen auf das Glänzendste den oftmals gepriesenen Satz, es sei weise die Nebenwerke absichtlich zu vernachlässigen, damit die Aufmerksamkeit nicht von dem Hauptgegenstand auf sie abgeleitet werde: sie sind nämlich so wenig störend für denselben, daß man erst nach langer Betrachtung ihrer gewahr wird, und wie man sich auch alsdann daran ergötzen mag, dennoch immer wieder von ihnen zu jenen zurückgekehrt, und sie oft ganz darüber vergißt *).

*) Als Beispiele dafür pflegte man besonders die Kunstwerke der Alten anzuführen. Es ist jedoch gewiß, daß die aus der blühendsten Zeit ihrer Kunst nicht als solche gelten können. Die Beschreibung der chryselephantinischen Statue der Pallas auf der Akropolis zu Athen, noch mehr aber des Zeus zu Olympia, die beiden Hauptwerke des Phidias, welche uns Pausanias gibt, beweisen dieses hinlänglich. Die zahlreichen Einzelheiten daran hielt zwar noch Heyne nach jenem Grundsatze für Ueberladung, der Hr. Dr. Schorn aber macht sehr richtig auf den doppelten Standpunct, aus der Ferne und in der Nähe, aufmerksam, aus welchen man ein solches Kunstwerk betrachtete. Wenn man auf dem ersten nur die Statue des Gottes übersah, und die Einzelheiten mehr oder weniger verschwanden, konnte man dieselbe auf dem zweiten Standpunkte nicht mehr überblicken, wofür dagegen jene Welt von kleinen Kunstwerken sich erst aufthat. (S. Schorn

7. Ueber das Verhältniß des Johann van Eyck zu den anderen vorzüglichsten Malerschulen seiner Zeit.

Nachdem wir gesehen, welche Vorzüge J. v. Eyck in den meisten Stücken, die einen Maler groß machen, besessen, bleibt es uns noch übrig, das Verhältniß seiner Gemälde zu dem Besten zu bestimmen, was von Andern in demselben Fache zu seiner Zeit geleistet worden ist.

Unter diesen behaupten die Florentiner weit den ersten Rang. Ihre Schule hatte damals schon die ganze Reihe von Cimabue und Giotto bis zum Masaccio hervorgebracht, und sich in dem letzten zu einer großen Höhe emporgeschwungen. Keine andere ist der altchristlichen Tradition im Ganzen, in ihrer Darstellungsweise so treu geblieben, und hat sie nach und nach in ihren Werken so ausgebildet; so daß

über die Studien der griechischen Künstler. S. 225. Auf eine ähnliche Weise urtheilt auch Böttiger darüber, in seinen Andeutungen über die Archäologie S. 101. f.). Bei den Vasengemälden der Alten ist diese Vernachläßigung, oder bloße Andeutung der Beiwerke mehr als eine Folge der sehr beschränkten Technik dieser Malerei anzusehen, als daß man absichtlich darin einen besonderen Vorzug gesucht hätte.

dieses — wenn auch in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts mehre Meister davon abgewichen sind, und sich mehr zum Naturalismus geneigt haben — und das daraus hervorgehende Streben zum Idealischen, besonders charakteristisch für diese Schule ist. Hiemit vereinigen ihre Mitglieder zugleich den Formensinn in einem hohen Grade, und die Zeichnung wurde dem gemäß vorzugsweise berücksichtigt und ausgebildet. Ihr Anhalten an die traditionelle Weise, in welcher, wie bemerkt, der Keim zu einer schönen, edlen Gewandung schon liegt, das Anschauen ihrer Sculpturen, die eine solche schon unter dem Nicolo Pisano*), nach dem Muster der Antiken, entwickelte, haben bewirkt, daß sie schon sehr früh zu einem edlen und reinen Geschmack in der Gewandung gelangten. Dagegen sind sie mit dem Farbensinn im Verhältnisse zu dem Sinn für die Form in einem ungleich geringerem Grade begabt. Mit diesem Vorwalten des letzten hängt es zusammen, daß sie sich lange Zeit fast auf die Darstellung der menschlichen Figur beschränkten, Landschaften und andere Nebenwerke, bei welchen die Färbung eine Hauptrolle spielt, aber fast gar nicht, oder doch nur sehr dürftig vorhanden, und dabei äußerst flüchtig behandelt sind. Die häu-

*) Blüht in der Mitte des 13ten Jahrhunderts.

sige Ausübung der Frescomalerei, welche sich, ihrer Natur nach, in größeren Verhältnissen bewegt, mag zum Theil Ursache sein, daß sie überhaupt niemals so miniaturartig im Einzelen ausgeführt haben, wie die Niederländer, wenn gleich ihr Sinn sie auch ohnedies nicht dahin gedrängt hätte. Wir sehen sie also grade im vollen Besitze der Theile in der Malerei, welche den alten Niederländern, mehr, oder weniger, abgehen, während ihnen wiederum grade die Stücke in etwas mangeln, worin jene besonders stark sind. Vergleichen wir demnach die Gemälde des J. v. Eyck mit denen seines Zeitgenossen Masaccio, so ergibt sich, daß derselbe ihn zwar an Idealität und Großheit in den Charakteren, so wie im Kunstgerechten der Composition, wenn auch nicht in der Richtigkeit, doch in der Völligkeit der Zeichnung der Körper und im reineren und edleren Geschmack der Gewandung übertrifft; daß dagegen J. v. Eyck in der Strenge und Objectivität der Auffassung ihm wenigstens gleich kommt, wo nicht zuvorthut, in der Kenntniß des menschlichen Kopfs, so wie in dem Plastischen, der Naturwahrheit und Lebendigkeit alles Vorgestellten, ihm schon außerordentlich überlegen ist, in der Art zu malen, in Färbung, Perspective, der

*) Geb. 1402. † 1443.

Ausbildung der Landschaft, und aller anderen Neben=werke, so wie in der Genauigkeit der Ausführung im Einzelen ihn endlich gar sehr weit hinter sich zurückläßt. Mag nun auch die Anlage des Masac=cio vielleicht noch großartiger sein, als die des J. v. Eyck, so steht v. Eyck dadurch unstreitig dennoch höher, daß er bei seiner großen geistigen Tiefe zu=gleich über die Mittel, seine Gedanken auszudrücken, ungleich freier und unumschränkter gebietet, als jener, so daß selbst seine früheren Bilder auf einer Stufe der technischen Ausbildung stehen, welche die Maler in Italien erst gegen Ende des 15ten Jahrhunderts erreichten.

Je mehr die Italiäner seiner Zeit ihm in den obengedachten Eigenschaften nachstanden, desto höher mußten sie dieselben an ihm schätzen; und daher werden auch in den Beschreibungen v. Eyck'scher Ge=mälde bei Facius*), nächst jenen perspectivischen Erscheinungen, die täuschende Wahrheit und Leben=digkeit und große Ausführung alles Vorgestellten mit der größten Bewunderung hervorgehoben. Wenn wir diesen Umstand recht erwägen, wird uns nicht allein das oben angeführte Urtheil desselben Schriftstellers, daß man J. v. Eyck für den größten Maler sei=

*) Vergl. unten zu Anfange des 9ten Capitels.

ner Zeit gehalten habe, sehr begreiflich, sondern wir glauben auch, daß die meisten Italiäner, welche zu jener Zeit Gemälde des J. v. Eyck gesehen haben, auf eine ähnliche Weise darüber geurtheilt haben werden.

Außer der florentinischen hält nur noch die altcölnische Schule zur Zeit des J. v. Eyck einen Vergleich mit ihm aus. Dieselbe hatte sich in dem Laufe des 14ten Jahrhunderts, theils nach neugriechischen Musterbildern, theils nach den Sculpturen, welche die deutsche Baukunst begleiten, zu einer bestimmten Eigenthümlichkeit ausgebildet, und war der in jenen enthaltenen Tradition bis zu Anfang des 15ten Jahrhunderts treu geblieben; wie die früheren Bilder, und die des Urhebers vom Cölner Dombilde*), wahrscheinlich Meister Wilhelms**),

*) Wir erinnern hier nur an die Veronica mit dem Schweißtuch, und an die Apostel in architectonischer Umgebung in der Sammlung der Hrn. Boisserée.

**) Wie mehre Andere, so können auch wir in den Charakteren auf dem Schwerte des einen Fahnenträgers auf dem Cöllner Dombilde unmöglich mit Wallraf (S. Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst. Cölln 1816. S. 384.) den Namen Fillip Kalf erkennen; wir halten dieselben vielmehr für buchstabenartige Schnörkel ohne weitere Bedeutung, wie sich auf so vielen Bildern der altdeutschen und niederländischen (auch der altitaliänischen) Schule auf den Säumen der Kleider und

genugsam zeigen. Die Composition in denselben ist demnach symmetrisch, die Verhältnisse der Körper richtig, die Gewandung einfach und edel, die Gesichter der Frauen schön und von sehr reinem, sanften Ausdruck, die der Männer würdig und kräftig. Vergleichen wir sie in diesen Stücken mit den Gemälden des J. v. Eyck, so möchte derselbe zwar

---

sonst befinden; für den Meister Wilhelm spricht dagegen die bekannte Stelle in der Limburger Chronik, welche unter dem Jahr 1380 seiner folgendermaßen gedenkt: „der Zeit ware der berumbt Maler in Cölln, desgleichen nit ware in der Christenheit, er malet einen als wie er lebte, sein Name was Wilhelmus (S. Hontheim Frodom. Hist. Trevir. p. 1101. Col. 1.) In der, nach dem Faustischen Drucke von 1617, zu Wetzlar 1720 wiederholten Ausgabe der Limburger Chronik, S. 86. lautet diese Nachricht: („In dieser Zeit war ein Mahler zu Cölln, der hiesse Wilhelm. Der war der beste Mahler in allen deutschen Landen, als er ward geachtet von den Meistern. Er mahlete einen jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte er gelebet.") Das Bild trägt die Jahrszahl 1410, zu welcher Zeit jener Meister noch sehr wohl leben konnte. Es war für den ehrenvollsten Ort bestimmt, nämlich für den, wo die Magistratspersonen vor jeder Sitzung ihre Andacht zu halten pflegten, (Vergl. Wallraf a. a. O. S. 349. f.) und es ist das Ausgezeichnetste, was man von Gemälden aus jener Zeit dort hat. Welches alles für jenen, damals so berühmten Meister Wilhelm spricht. Eben so wenig können wir mit Wallraf a. a. O. das Bild für in Oel gemalt halten; wir sind vielmehr überzeugt, daß es der Hauptsache nach in Tempera gemalt ist, die Gewänder und einiges anderes aber mit Oelfarbe lasirt sind; wie dieses ja schon Cennini vorschreibt. Vergl. oben Kap. 5.

dem Princip nach ihnen in den meisten nachstehen, desto mehr ist er jedoch dafür in der Lebendigkeit, in der genauen Individualisirung und Mannichfaltigkeit der Körper, der Gewandung und der Gesichter, der ermüdenden Einförmigkeit der Cölner in diesen Theilen *) überlegen. Die Behandlungsweise beider ist sehr verschieden. J. v. Eyck ist, wie wir gesehen, höchst scharf und bestimmt in seinen Umrissen, innerhalb derselben aber sind die verschiedenen Abstufungen der Farbentöne sehr in einander verarbeitet, und alles möglichst in der äußerst wahr gewählten Localfarbe gehalten; während die alten cölnischen Maler dagegen in ihren Umrissen etwas sehr Weiches, Verblasenes haben, sind die Lichter, Mitteltinten und Schatten ziemlich grell neben einander gesetzt; so daß sich auf den älteren Bildern in den Köpfen das höchste Licht dem Weiß nähert, indeß die Schatten von rothbrauner Farbe sind, wenn gleich auf den späteren die Lichter einen mehr röthlichen, die Schatten einen mehr grünlichen Ton haben**). Dabei ist

*) Nur in den späteren Arbeiten des Meisters Wilhelm, im Dombilde, in einem jüngsten Gericht in der Wallraf'schen Sammlung zu Cöln, und in zwei Bildern, jedes mit drei heiligen Männern und Frauen, in der Sammlung der Hrn. Boisserée, sind dieselben mehr individualisirt und portraitartig.

**) Vergl. über den Charakter dieser Schule Hrn. Dr. Schorn im Kunstblatte. 1820. Nr. 57.

die Ausführung zuweilen nachlässig zu nennen, mit der des J. v. Eyck aber nie zu vergleichen. Gegen die meist frischen, heiteren Farben der Gewänder, hat die Färbung der Gesichter etwas Unscheinbares, während bei J. v. Eyck jene ungleich gesättigter sind, und dennoch beide auf gleicher Höhe stehen. Wie jene Art von Malerei etwas Rohes, Mechanisches, Einförmiges, gegen die des J. v. Eyck hat, so tritt derselbe auch in anderen wissenschaftlichen und technischen Theilen mit sehr großer Ueberlegenheit gegen seine cölnischen Zeit- und Kunstgenossen auf, wenn wir hier auch nur die große Kenntniß des menschlichen Kopfes, das Verbannen des Goldgrundes, und die vollkommene Anwendung der Linienperspective nennen wollen.

8. Ueber die Einwirkung Johann's van Eyck auf die Richtung der Malerei in den Ländern, wo dieselbe mit Erfolg getrieben wurde.

Die Erscheinung einer so gewaltigen Individualität in dem Gebiete der Malerei, wie die des J. v. Eyck, konnte nicht anders als von großem Einfluß auf die Kunstbestrebungen ähnlicher Art in seiner Zeit sein. Am entschiedentsten übte er denselben da

aus, wo er am unmittelbarsten einwirkte, und wo man ihn am besten verstand — in seinem Vaterlande. Er wurde dort der Schöpfer einer Schule, welche in der ersten Generation sich so ganz in seinem Geist und seiner Art fortbildete, wie uns dieses in dem Grade von keiner andern bekannt ist*), und sich bald über die sämmtlichen Provinzen der Niederlande verbreitete. Als seine unmittelbaren Schüler nennt van Mander nur den Rogier van Brügge**) und den Hugo van der Goes***). Doch gehört vor allen Hans Hemling hieher, und höchst wahrscheinlich auch Albrecht von Ouwater, der Stifter der altholländischen Schule zu Haarlem; wie wir in der Folge, wenn wir von ihm handeln, darzuthun hoffen. Nur eine höchst genaue und vertraute Kenntniß mit ihren Bildern macht es möglich, dieselben von denen ihres Meisters und

*) Aus dieser Ursache sind wir auch hier von dem oben aufgestellten Satze, den künstlerischen Charakter einer Schule darzustellen, bevor man auf die einzelen Meister komme, abgewichen; indem wir nämlich den des J. v. Eyck entwickeln, bezeichnen wir auch zugleich den seiner Schule; durch eine besondere Erörterung des letzten hätten wir häufige Wiederholungen nicht vermeiden können. In wie fern seine Schüler von ihm und unter einander verschieden sind, wird bei jedem Einzelen bemerkt werden.

**) Bl. 126. B.

***) Bl. 127. A. f.

unter einander zu unterscheiden. Auch nach ihnen blieb die Auffassungs- und Behandlungsweise im Ganzen noch dieselbe, bis eine verkehrte Sucht, italiänische Maler nachzuahmen, welche gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts immer mehr die Ueberhand gewann, sie nach und nach verdrängte.

Die benachbarte cölnische Schule mußte zunächst die mächtige Einwirkung des J. v. Eyck erfahren. Nach den Bildern des Meister Wilhelm ist uns nichts bekannt, welches noch in der bezeichneten Weise gedacht und gemalt wäre. Ihre schöne Eigenthümlichkeit wurde von der ausgebildeteren des J. v. Eyck überwogen, und fast ganz zu derselben hinübergezogen; wie die berühmte Passion in acht Bildern bei dem Kaufmann Herrn Lieversberg zu Cöln, und andere Gemälde desselben, gewiß cölnischen, oder doch niederrheinischen Meisters, augenscheinlich beweisen. Es ist nämlich nicht daran zu zweifeln, daß die Malerei auch ferner in dem noch lange Zeit mächtigen und reichen Cöln fortgeblüht habe; daß aber namentlich dieser Meister jenen Gegenden angehört, dafür spricht, daß sich alle Bilder von seiner Hand am Rheine, besonders zu Cöln und Coblenz, gefunden haben, ferner daß er, so viel er auch von J. v. Eyck angenommen, dennoch in manchen Stücken, als in dem Idealischen man-

cher Köpfe, noch Spuren der altcölnischen Art an sich trägt*).

Aber auch auf die oberdeutsche Schule, welche sich erst in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts, besonders durch Martin Schongauer, den älteren Friedrich Herlen, den älteren Hans Holbein und Michael Wohlgemuth, zu größerer Bedeutung erhob, ist J. v. Eyck's Einfluß unverkennbar. Denn alle diese überkamen nicht

*) Die Herren Boisserée geben die Bilder von seiner Hand, deren sie sehr schöne besitzen, für Israel van Mekenen, gewöhnlich van Mecheln genannt. Da wir kein historisch beglaubigtes Bild dieses Meisters kennen, wissen wir nicht, in wiefern sie hierin Recht haben. Dem Ort und der Zeit nach kann dieses indeß sehr wohl der Fall sein; denn dieser Künstler ist bekanntlich aus Mekenen, einem im Bischofthum Münster an der Gränze der Grafschaft Zütpfen unweit Bocholt gelegenen Städtchen, nicht aus Mecheln in den Niederlanden, gebürtig (Vergl. Bartsch Peintre graveur T. VI. p. 184. ff.), und Wimpfeling (Epitome rerum Germanicarum cap. 68.) nennt ihn einen Allemannum, und führt ihn nur mit Malern auf, welche im engeren Sinne des Worts Deutsche sind, als mit Martin Schongauer, Albrecht Dürer und Johann Hirz. Zugleich blühte er in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts, aus welcher Zeit auch jene Bilder sind. Ueber alles, was die niederrheinische Schule betrifft, hoffen wir baldigst näheren Aufschluß und Belehrung durch ein Werk des Herrn Mosler, Malers und Professors an der Akademie der Künste zu Düsseldorf, zu erhalten, welcher darüber genaue Untersuchungen an Ort und Stelle gemacht hat.

blos von ihm die vollkommenere Art Oelmalerei, sondern sie folgten ihm in der Anordnung und Behandlungsweise der Gegenstände im Allgemeinen; wie sich Jeder durch Vergleichung der vornehmsten Werke beider Schulen überzeugen kann, wenn wir gleich nur von Herlen wissen, daß er ein eigentlicher Schüler des J. v. Eyck war, und ihm daher auch selbst bis auf Einzelheiten getreu blieb*). Im Einzelen hat dagegen der ältere Holbein viel Uebereinstimmendes mit den späteren Bildern des

---

*) Den Nachrichten zu Folge, welche Herr Johann Müller, Maler von Nördlingen, über die Künstler seiner Vaterstadt aus alten Urkunden derselben gegeben hat, wurde gegen das Jahr 1467 Friedrich Herlen, ein Schüler des J. v. Eyck, Bürger und Meister zu Nördlingen, wohin er schon 1463 von Rothenburg als Pfalbürger gekommen war. (S. Brulliot Table generale. II. Section pag. 892. f.) Diese Aufnahme wurde ihm ganz steuerfrei bewilligt, und in dem Bürgerbuch ist hinzugefügt: „Friedrich Herlen, Maler, der mit niederländischer Arbeit umgehen kann.“ (S. Kunstbl. von 1820. Nr. 17. in einem Aufsatze des Hrn. Müller.) Am Hochaltare der Hauptkirche zu Nördlingen findet man von ihm acht Bilder, welche die Jugendgeschichte Christi behandeln, und mit dem Jahre 1465 und dem Monogramme des Künstlers (S. dasselbe bei Brulliot a. a. O.) bezeichnet sind. Unter denselben ist die Verkündigung Mariä und die Darstellung im Tempel genau so vorgestellt, als auf den Bildern dieses Inhalts von J. v. Eyck in der Sammlung der Herren Boisserée, nur daß sie denselben an Meisterschaft der Behandlung und Sorgfalt der Ausführung weit nachstehen. Hiedurch erhält die obige Notiz eine vollkommene Bestätigung.

Meisters Wilhelm von Cöln, unter denen wir vorzüglich an das schon erwähnte jüngste Gericht desselben erinnern wollen. Martin Schongauer hat ohne Zweifel von allen vieren den meisten Sinn für Anmuth und idealische Schönheit, und möchte darin selbst dem J. v. Eyck überlegen sein. Michael Wohlgemuth, obzwar von großem Verdienst, ist dagegen dennoch wohl die geringste Eigenthümlichkeit unter diesen; in seinen Vorstellungen herrscht am wenigsten Charakter, am wenigsten Naturwahrheit. Die sogenannte oberdeutsche Schule gelangte nie zu einem so gemeinsamen, bestimmten Charakter, wie z. B. die florentinische, oder die venetianische, sondern die bedeutendsten Meister derselben stehen mehr vereinzelt da, als sehr von einander verschiedene Individualitäten, an welche sich wohl mehr oder weniger andere Maler anschlossen, von denen jedoch nur Albrecht Dürer eine eigentliche Schule bildete. Man kann indeß wohl im Allgemeinen sagen, daß alle zwischen der altcölnischen und altniederländischen Schule, gleichsam mitten inne stehen, und sich die Einzelen nach ihrer Eigenthümlichkeit mehr zu dieser oder jener hinüberneigen. Während auf der einen Seite ein Streben zum Idealischen in der Vorstellung heiliger Personen häufig sichtbar wird, offenbart sich auf der andern Seite

eine große Neigung zur portraitartigen Individualisirung; nur artet dieselbe zuweilen in Carricatur aus, so daß man das Trefflichste, wie das Widerwärtigste, auf einem und demselben Bilde antreffen kann. In der technischen Behandlung findet das Nämliche statt. Die der oberdeutschen Schule ist genauer und ausführlicher, als die der altcölnischen, ohne daß sie jedoch der van Eyck'schen hierin gleich käme. Auf das Verhältniß zu dieser letzten noch etwas näher einzugehen, finden wir indeß nicht am unrechten Orte.

Der Sinn für treue Auffassung der Natur in ihren verschiedensten Gestaltungen ist beiden zwar gemein, doch sind die Niederländer unstreitig in einem noch höheren Grade damit begabt. Zugleich verbinden die oberdeutschen Maler größtentheils damit weniger Sinn für Schönheit, weniger Geschmack, als die niederländischen; so daß Handlung und Ausdruck auf ihren Bildern häufig zu sehr auf Kosten beider sprechend sind. Auf den Gemälden des Martin Schongauer, Michael Wohlgemuth und Hans Holbein des älteren, ist die Zeichnung der Körper durchgängig geringer, als auf denen des J. v. Eyck; in der Kenntniß des Kopfes waren sie schon sehr gegen ihn, in beiden Stücken aber äußerst weit gegen die späteren Bilder ihres Zeitgenossen, Hans

Hemling, zurück. Wenn Albrecht Dürer und Hans Holbein der jüngere, welche beinahe 100 Jahre später als J. v. Eyck geboren wurden, ihn zwar im Ganzen an Richtigkeit der Zeichnung in den Körpern übertreffen, so sind jedoch selbst sie erst in ihrer späteren Zeit von dem Vorwurfe zu großer Magerkeit freizusprechen. Ihre Kenntniß des Helldunkels und der Reflexe ist zwar größer, als bei J. v. Eyck, dürfte aber die des Hemling in seinen späteren Bildern kaum erreichen. Lucas Cranach, der Zeitgenosse dieser Meister, muß sowohl ihnen, als dem J. v. Eyck, in diesen Stücken weit nachstehen.

Die Gewandung zeigt in den meisten Erzeugnissen der oberdeutschen Schule so viel kleinliche, steife, unnatürliche Brüche, wie man sie bei J. v. Eyck nur in einzelen Spuren, bei seinen Schülern aber fast gar nicht findet. Obgleich die Gemälde jener wegen der Frische und Pracht der Färbung, in der Regel bewundert werden, hat doch das Fleisch derselben bei weitem nicht die Naturwahrheit im Tone, die Schatten nicht die Wärme und Klarheit, die übrigen Farben lange nicht die Reinheit, Glut und Tiefe der alten Niederländer. Eben so halten sie in der Ausführung der Köpfe in der Regel den Vergleich mit diesen nicht aus; wenn aber einzele Köpfe

von Dürer und Kranach sie darin vielleicht noch übertreffen, so müssen solche ihnen dafür an Leichtigkeit, Freiheit der Behandlung und der dadurch erreichten Naturwahrheit um desto mehr nachstehen. Viel größer ist jedoch der Abstand in der Ausführung aller anderen Gegenstände der Gewänder, des Schmuckes, der Baulichkeiten und Landschaften. Gegen das Bestreben des J. v. Eyck und seiner Nachfolger, hier jegliches möglichst genau zu individualisiren, halten sich die Oberdeutschen in ziemlicher Allgemeinheit; so unterscheiden wir z. B. bei jenen, ob ein Fels Granit oder Sandstein ist, während wir bei diesen zufrieden sind, einen solchen überhaupt nur für Fels zu erkennen. Das Gold, welches J. v. Eyck nur in seiner früheren Zeit, seine besten Schüler aber gar nicht mehr gebrauchten, nimmt bei Wohlgemuth und H. Holbein dem älteren noch sehr häufig den Grund ein, an Architectur, Gewändern und Heiligenscheinen aber, findet man es selbst noch auf Gemälden des Hans von Culmbach*); und es verschwindet erst gänzlich in der letzten Zeit von

*) Dieses ist z. B. an zwei Gemälden desselben zu Schleißheim der Fall, welche aus seiner früheren Zeit herrühren, und an deren zweitem Dürer selbst Einiges gemalt haben soll. Siehe den Katalog von v. Mannlich. Nr. 1440 und 1441.

Albrecht Dürer. Mit dem Gebrauche des Goldgrundes hängt die spärliche Anwendung und die Unvollkommenheit der Linienperspective zusammen, welche man selbst noch hie und da auf den früheren Bildern Dürers wahrnimmt, so sehr er sich auch später dieser Wissenschaft Meister machte. Aus allem Gesagten ergibt sich zweierlei: einmal, daß die Kunst der Malerei in Deutschland, mit Ausnahme des Nieder-Rheins, ziemlich viel später einen höheren Grad von Ausbildung erreichte, als in den Niederlanden; sodann aber, daß sie in mehren, wesentlichen Stücken jederzeit weit hinter der, des J. v. Eyck und seiner Schüler zurückgeblieben ist. Der Einzige, welchen dieses Urtheil nicht mit trifft, ist Hans Holbein der jüngere. Seine Gemälde sind vielmehr in mancher Rücksicht als eine weitere und höhere Ausbildung der Richtung altniederländischer Malerei anzusehen; denn er verbindet in seiner besten Zeit eine ihnen nahe kommende Wahrheit des Fleisches, und Genauigkeit der Ausführung mit einer vollkomneren Zeichnung; er ist in einem höheren Grade, als sie, mit dem Sinne für Schönheit und Grazie begabt, und ihnen an harmonischer Wirkung seiner Farben überlegen, wenn er ihnen gleich an Kraft und Durchsichtigkeit derselben nachstehen muß.

So erstreckte sich die Einwirkung des J. v. Eyck mehr oder weniger auf den Charakter aller Malerei in den Niederlanden und in Deutschland; doch selbst auf den Gang derselben in Italien blieb seine Erscheinung nicht ohne Folgen. Für den großen Beifall, welchen die Bilder des J. v. Eyck und seiner Schule daselbst fanden, spricht, außer den Zeugnissen des Facius und Vasari, nichts so entscheidend, als die beträchtliche Anzahl derselben in den verschiedenen Gegenden Italiens. Derer nicht zu gedenken, welche jene beiden Schriftsteller anführen, zählt der ungenannte Reisende, welchen Morelli herausgegeben hat, in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts allein im oberen Italien in Privatsammlungen wenigstens 30 Gemälde von J. v. Eyck, Albrecht von Ouwater, Rogier von Brügge, Hans Hemling, Gerhard van der Meyen, Hieronymus Bos und Jan Schorecl, auf. Ja noch in unsern Tagen trifft man deren in Italien an, wie uns denn der Freiherr von Rumohr Notizen über 10 Gemälde aus der altniederländischen Schule mitgetheilt hat, welche sich entweder noch gegenwärtig daselbst befinden, oder doch dort kürzlich erstanden worden sind*). Eine so große Verbreitung

*) Dergleichen sah auch v. d. Hagen zu Mailand, Venedig

derselben mußte die meisten Maler in Italien durch Anschauung mit ihnen bekannt machen, und ihre hohe Vollendung in so vielen Stücken, worin sie sich so weit zurück fühlten, konnte nicht anders, als sie dringend zur eifrigsten Nachahmung auffordern. Endlich leidet es keinen Zweifel, daß der berühmteste Schüler des J. v. Eyck, Rogier von Brügge, sich eine Zeit lang in Italien aufgehalten hat. Facius berichtet ausdrücklich von ihm*), daß er Gemälde des Gentile da Fabriano in der Kirche St. Johannes zum Lateran zu Rom besonders bewundert habe; derselbe führt Bilder von ihm zu Genua, Ferrara und Neapel an**). Der Anonymus des Morelli erwähnt zweier Bilder von ihm zu Venedig, deren eines sein Bildniß***). Endlich gedenkt Lanzi eines Bildes von ihm im Pallast Nani ebendaselbst, auf der Holzart gemalt, deren sich die Venetianer zu bedienen pflegen, mit der Aufschrift: sumus Rogerii manus †). Dieser Umstand beweiset,

---

und Bologna. Briefe in die Heimat, Bd. 1. S. 179. Bd. 2. S. 154. 188.

*) p. 45.

**) p. 48.

***) p. 78. u. 81.

†) Tom. III. p. 31. f. Vgl. v. d. Hagen Briefe in die Heimat, Bd. 1. S. 162.

daß er in Italien selbst auch gemalt hat, und die vielen Bilder von ihm in so verschiedenen Gegenden, lassen zuleich auf einen längeren Aufenthalt, und somit auch auf eine unmittelbare Mittheilung an, und Einwirkung auf die italiänischen Maler schließen.

Nirgends ist der Einfluß des J. v. Eyck und seiner Schule in Italien jedoch entschiedener zu sehen, als zu Venedig. Und an keinem andern Orte konnte auch seine Art besser verstanden werden, und mehr Eingang finden; denn nirgends vereinigten sich dafür so begünstigende Umstände, als hier. Die Venetianer und Niederländer zeigen in ihren Verhältnissen im Mittelalter viel Uebereinstimmendes. Beider Länder sind, möchte man sagen, Wasserstaaten, beide gelangten durch Gewerbsfleiß, Handel und Schiffahrt zu Reichthum und Ansehen. So verschieden auch die Verfassung beider ist, spielten doch die Aristokraten zu Venedig eine ähnliche Rolle, wie ein übermüthiger Adel und ein zu Zeiten harter Graf oder Herzog in den Niederlanden, gegen ein freiheitliebendes Volk. Venedig ist zugleich durch seine Lage am meisten in Italien von dem Einflusse der Antiken auf die Kunstbildung frei geblieben, welcher bei den Niederländern durchaus nicht statt finden konnte. Außer einer ursprünglichen Gleichheit der Anlage beider, mag in dieser Aehnlichkeit

des ganzen Zustandes, welcher dieselbe auch auf eine gleiche Weise entwickelte, vornämlich die Ursache zu suchen sein, daß sie in der Malerei grade für diejenigen Theile den meisten Sinn zeigten, worin jene ihre größte Stärke haben, so daß man sie nicht ungeschickt die italiänischen Niederländer nennen könnte. Um die Mitte des 15ten Jahrhunderts, als mit den Gemälden des J. v. Eyck sich der Ruhm seiner Kunst immer allgemeiner verbreitete, hatten die Venetianer noch lange nicht eine so bestimmte Richtung in der Malerei gewonnen, als die Florentiner, fingen jedoch allmählig an, sich zu einer bestimmten Eigenthümlichkeit auszubilden, und befanden sich grade auf einer Stufe, welche sie ungemein für eine, ihrem inneren Wesen verwandte Einwirkung empfänglich machte. Der lebhafte Handelsverkehr, den sie seit langer Zeit mit den Niederlanden, namentlich mit Brügge, dem Wohnsitze des J. v. Eyck, unterhielten, mochte früher und zahlreicher, als an anderen Orten, Bilder von ihm nach Venedig gebracht haben. Endlich war es hier, wo sich Antonello von Messina nach seiner Rückkunft aus den Niederlanden setzte*). Nun sahen wir aus der Aehnlichkeit zwischen den Arbeiten

*) Vgl. oben Kap. 5.

desselben und denen des J. v. Eyck, — welche so groß war, daß man schon in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts nicht wußte, ob man ein Gemälde dem einen, oder dem andern zuschreiben sollte, — daß der letzte mit der neuen Art Oelmalerei zugleich die ganze Art der van Eyck'schen Auffassung angenommen haben mußte. Wenn nun gleich die Malerei bei den Venetianern unstreitig auch ohne die Erscheinung des J. v. Eyck, ihrer Natur gemäß, die nämliche Richtung verfolgt haben würde, welche sie schon, bevor Antonello hinkam, eingeschlagen hatte, so ist doch nicht zu bezweifeln, daß die Bilder des J. v. Eyck, noch mehr aber der Aufenthalt des Antonello, viel dazu beigetragen haben, sie in derselben entschiedener zu machen, und ihren Entwickelungsgang zu beschleunigen. Wenigstens kam in dem letzten Drittel des 15ten Jahrhunderts, also gerade zu der Zeit, in welche der Aufenthalt des Antonello fallen muß, die Malerschule durch die Bellini und andere, sehr in Aufnahme, und ihre Werke haben die auffallendste Verwandtschaft zu denen der alten Niederländer. Sie verrathen, gleich jenen, den Sinn für eine höchst getreue Auffassung der Natur in ihren verschiedenen Eigenthümlichkeiten, wenig Streben nach dem Idealischen, und daher auch nur seltene, vereinzelte Er-

scheinungen desselben. Eben so ist ihr Formensinn gering, und dem gemäß Zeichnung und Gewandung, die bei weitem schwächere Seite ihrer Gemälde, ihr Farbensinn dagegen so außerordentlich, daß sie mit den Niederländern im Colorit das Trefflichste im sämmtlichen Gebiet der Malerei geleistet haben. Ungeachtet dieser Uebereinstimmung beider in der allgemeinen Richtung ihrer Kunst, sind sie im Einzelen wieder mehrfach von einander verschieden. Die Gemälde der alten Niederländer haben in ihrer Auffassungsart eine größere Objectivität, zugleich mehr Actives, mehr Feuer und Lebendigkeit. Hintergründe und Nebenwerke aller Art sind in einem höheren Grade ausgebildet, alle Theile aber viel sorgfältiger in der Ausführung. In ihrem Farbensysteme sind sie heller, heiterer, leuchtender. Die Farben der Venetianer haben dafür, bei gleicher Sättigung, noch mehr etwas Organisches, die Töne jeder einzelen sind noch verschmolzener, und alle noch harmonischer auf einander bezogen. Auf den Gesichtern und in den Bewegungen herrscht bei ihnen eine so behagliche Ruhe, daß sie zuweilen in reines Phlegma und gänzliche Passivität ausartet; wodurch der Eindruck eines solchen Bildes, wenn man die übrigen Eigenschaften hinzunimmt, mehr als aus irgend einer andern Schule, Aehnlichkeit mit dem einer

schönen Pflanze hat. In der Zeichnung des Kopfes werden sie von J. v. Eyck übertroffen, und selbst in der Zeichnung der Körper möchten sie ihm kaum gleich kommen, nur daß dieselben durch vollere Formen angenehmer in die Augen fallen; so stehen sie auch in der Gewandung der in den späteren Bildern J. v. Eyck's an Geschmack und Naturwahrheit nach.

Selbst die florentinische Schule, deren Richtung in der Kunst der des J. v. Eyck am meisten entgegengesetzt ist, hielt sich dessen ungeachtet nicht von dem Einflusse desselben frei. Merkwürdig ist in dieser Beziehung das Fragment eines Briefes des Ciriacus von Ancona*), worin derselbe erzählt, er habe um 1449 einen Angelo Pharhasio aus Siena bei dem Marchese Leonello d'Este zu Ferrara gekannt, der im Pallaste von Belfiore bei Ferrara die neun Musen gemalt, und darin den J. v. Eyck und Rogier von Brügge nachgeahmt habe. Die ergreifende Lebendigkeit und Naturwahrheit in den Gemälden des J. v. Eyck machte die Florentiner aufmerksam, dieselbe gleichfalls mehr zu beachten, indem sie bei dem Anhalten

*) S. Colucci Antichita Picene. Tom. XV. p. 143. Vgl. Lanzi stor. pittor. Tom. I. p. 328.

an die Tradition und der sich daraus ergebenden Neigung zum Idealisiren, die Natur, jenen Urquell aller bildenden Kunst, unterweilen zu sehr aus den Augen verloren hatten. Nach dem Zeugnisse des Freiherrn von Rumohr ist eine solche Einwirkung an den Werken vieler florentinischer Meister aus der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts sichtbar, am auffallendsten jedoch an denen des Domenico Ghirlandajo (geb. 1451. † 1495). Man findet auch auf den Gemälden desselben in einem hohen Grade das Streben nach dem Individuellen, und eine häufige Anwendung von Bildnissen, eine größere Ausbildung und öfteren Gebrauch reicher perspectivischer Hintergründe, so wie des Helldunkels, als bei den meisten gleichzeitigen, italiänischen Malern; endlich nicht nur eine sorgfältige Beachtung der Beiwerke, sondern selbst die Nachahmung einzeler, welche bei den alten Niederländern besonders beliebt waren, z. B. der Gefäße mit abgeschnittenen Blumen. Er war, mit einem Worte, das Haupt der Naturalisten unter den florentinischen Meistern seines Jahrhunderts, und wirkte in demselben Geiste auf eine große Anzahl anderer wieder ein. —

Daß das von Facius so hoch gepriesene Gemälde des J. v. Eyck zu Neapel unter den dasigen Ma-

lern gleichfalls Neuerungen verursacht haben mag, läßt sich erwarten, und wirklich ist, nach dem Urtheile desselben Freiherrn von Rumohr, der Einfluß auf die Auffassungsweise der neapolitanischen Maler, Anton Solario, genannt Zingaro, und die Donzelli, von welchen schon oben (Kap. 5.) die Rede gewesen ist, aus ihren uns noch erhaltenen Werken unverkennbar*).

Endlich halten wir dafür, daß auch auf die altspanische Malerschule die Einwirkung des J. v. Eyck und seiner Schule sehr bedeutend gewesen sein muß. Die Malerei machte in Spanien gegen Anfang des 15ten Jahrhunderts die ersten schwachen Versuche, sich aus dem verwahrlosten Zustande der früheren Zeit herauszuarbeiten; so daß sie wenigstens in den Stand kam, von einer vollendeteren fremden Malerei Vortheile ziehen zu können: sie gelangte aber erst im Laufe des 16ten Jahrhunderts zu einer namhaften Blüte. Nun haben schon von früher Zeit an wohl in keinem Lande so viele niederländische Maler gearbeitet, als in Spanien. So finden wir, daß unter den Künstlern, welche Johann der Zweite, König von Castilien, in seinen

*) Vgl. v. d. Hagen Briefe in die Heimat, Bd. 3. S. 179, der auch mehre altniederländische Gemälde in Neapel sah.

Diensten hatte, ein Meister Rogel von Flandern sich vorzüglich auszeichnete; besonders wird von demselben ein Gemälde vom Jahre 1445 in der Sakristei der Karthause von Miraflores bei Burgos, in dem Archive dieses Klosters erwähnt, und der Künstler darin der große und berühmte Flamänder genannt*). Wir sind nach diesen preisenden Beiwörtern sehr geneigt zu glauben, daß jener Künstler kein anderer, als der schon mehr erwähnte Rogier von Brügge gewesen sei, dessen Name nur in etwas verstellt worden**). An demselben Orte arbeitete vom Jahre 1496 bis 1499 ein anderer Flamänder, Juan Flamenco ge-

*) Anno MCCCCXLV donavit praedictus rex (D. Juan II.) pretiosissimum et devotum oratorium tres historias habens: nativitatem scilicet Jesu Christi, descensionem ipsius de cruce, quae alias Quinta Angustia nuncupatur, et apparitionem ejusdem ad matrem post resurrectionem. Hoc oratorium a magistro Rogel, magno et famoso flandresco fuit depictum. S. Fiorillo, Geschichte der Malerei in Spanien, eine sehr verdienstliche Compilation aus den seltenen spanischen Schriftstellern über ihre einheimische Kunst. S. 55. f. [Berichtigt und ergänzt von Meisel, gesammelte Nachrichten über niederländische Maler, die in Spanien gelebt und gearbeitet haben, und über deren Werke, im Kunstblatte 1822. Nr. 52. 55. 56. 58. 61. 62.

**) Vgl. v. d. Hagen Briefe in die Heimat, Bd. 2. S. 162. Kunstblatt Nr. 52.

nannt, und noch in neuerer Zeit wurden daselbst im Chore zwei Altarblätter von ihm gezeigt*). Vielleicht ist ein Juan de Flandes, von dem einige Gemälde in der Kathedralkirche zu Palenzia vom Jahr 1509 waren, mit ihm Eine Person**). Franz von Antwerpen malte in den Jahren 1502 bis 1510 mehre Bilder für den Dom zu Toledo***). Im 16ten Jahrhundert, als die Niederlande und Spanien Einen Herrn hatten, wurde die Anzahl der niederländischen Maler, welche entweder ganz ansässig in Spanien waren, oder sich wenigstens eine Zeit lang dort aufhielten, immer beträchtlicher. So wurde Cornelius Vermeyen um 1534 von Karl dem Fünften nach Spanien gerufen†). Zwei andere Niederländer, Meister Pe-

*) S. Fiorillo a. a. O. nach Bermudez und Don Alonzo Ponz. Das eine stellte mehre Scenen aus dem Leben Johannis des Täufers, das andere eine Anbetung der Könige vor. Der Herr von Keverberg (Ursule. p. 112. u. 126. f.) und Frau Joh. Schopenhauer (Bd. 1. S. 173.) sind geneigt, diesen Künstler für Eine Person mit Hans Hemling zu halten, der in seinem hohen Alter noch nach Spanien gegangen sei. Es hat diese Meinung zwar Einiges für sich, doch fehlt immer noch sehr viel, um sie historisch begründet nennen zu können. Vgl. Kunstbl. Nr. 52.

**) S. Fiorillo S. 62. Kunstbl. Nr. 52.

***) S. Kunstbl. Nr. 52.

†) S. Fiorillo S. 67. Kunstbl. Nr. 56.

ter und Franz Frutet lebten um 1537 und 1548 zu Sevilla*). Unter Philipp dem Zweiten arbeiteten lange zu Madrid: Michael Corcis**), Anton Moor***), Christoph von Utrecht†) und Anton Pupiler††); zu Sevilla: Pedro Campanna und Anton von Brüssel†††) und Fernando Sturm aus Ziricksee°); zu Plascenzia und Madrid: Johann Flores°°). Außer diesen Künstlern konnten die Bilder der vorzüglichsten altniederländischen Meister, welche, wie wir oben bemerkt haben, in so großer Menge nach Spanien gebracht wurden°°°), nicht anders als

*) S. Fiorillo S. 81. Kunstbl. Nr. 56. 61.

**) S. Kunstbl. Nr. 58.

***) S. van Mander, Bl. 151. A. Kunstbl. Nr. 58.

†) S. Fiorillo S. 83. und desselben Geschichte der Malerei in Deutschland. Th. 2. S. 441. Kunstbl. Nr. 61.

††) S. Fiorillo S. 86. Kunstbl. Nr. 62.

†††) S. Fiorillo S. 83. ff. Kunstbl. Nr. 61. 62.

°) S. Fiorillo S. 86. Kunstbl. Nr. 61.

°°) S. Fiorillo S. 93. [Kunstbl. Nr. 62, wo er Anton heißt, der um 1550 zu Sevilla gemalt haben soll, aber vermuthlich mit dem obgedachten Franz Frutet, so wie dieser etwa mit dem berühmten Franz Floris, auch Franz von Vriendt genannt, verwechselt ist.]

°°°) Vgl. das reiche Verzeichniß der allein im Escurial noch

auf die einheimischen, weniger ausgebildeten Künstler einwirken. Ob wir in unserer Behauptung Recht haben, kann nur durch die Anschauung von Gemälden der altspanischen Schule entschieden werden. Von keiner anderen Schule hat man aber so wenig Gelegenheit, außer ihrem Vaterlande etwas zu sehen. Es muß uns daher sehr erwünscht sein, daß gegenwärtig ein Mann, der die altniederländischen Meister kennt, uns aus Madrid von zwei Gemälden des Joaquin Andratta, eines alten, uns sonst gänzlich unbekannten Meisters, berichtet, daß sie in den Formen der Gliedmaßen, wie der Gewandung, besonders aber in der Landschaft die größte Aehnlichkeit mit der altniederländischen Schule haben. Den Ausdruck der Gesichter fand er dagegen anders, so auch das Colorit weniger lebhaft und bunt, und die Gewänder meist von brauner, hellgrauer, schwarzer, auch wohl von hellvioletter Farbe*). Wir hoffen, von demselben bald zu erfahren, ob diese Aehnlichkeit nicht, nach unserer Vermuthung, bei mehren alten Meistern der spanischen Schule durchgeht.

---

vorhandenen altdeutschen und altniederländischen Gemälde, von Hb. im Kunstblatte 1822. Nr. 15. 16.

*) S. Kunstblatt vom Jahr 1822. Nr. 21.

So steht J. v. Eyck als Schöpfer einer neuen Kunst in Technik, Wissenschaft und geistiger Auffassungsart da, welche sich in seinem Vaterlande durch seine Schüler in allen drei Stücken in größter Reinheit eine Zeit lang fortpflanzte, deren vortreffliche Technik den Niederländern bis in die neuere Zeit überlieferungsweise eigen blieb, und sie vor allen übrigen Schulen auszeichnete; einer Kunst endlich, welche andere Malerschulen entweder ganz nach sich umgestaltete, oder doch ihrer Art annäherte, anregend aber auf alle einwirkte. —

9. Von den Gemälden des Hubert und Johann van Eyck, so wie von den Nachbildungen derselben in Kupferstich, oder Steindruck.

Bei so wichtigen Künstlern, wie die Brüder van Eyck, von denen wir verhältnißmäßig zu den vielen Werken, welche in einem so langen und fleißigen Leben aus ihren Händen hervorgegangen sein mußten, nur Weniges übrig haben, kann es nicht ohne Interesse sein, auch der Bilder zu erwähnen, die sich in den Händen von Privatleuten befinden,

ja selbst solcher, welche einst von ihnen berühmt waren, ohne daß man wüßte, ob sie gegenwärtig noch existiren. Die Nachrichten darüber belehren uns, wie man dieselben zu verschiedenen Zeiten beurtheilte, und der Kreis der Gegenstände, welche sie behandelt haben, wird uns dadurch vervollständigt.

Die Bezeichnungen durch links, rechts, beziehen sich in den folgenden Beschreibungen immer auf die Stelle, welche die Gegenstände auf den Bildern selbst einnehmen, nicht wie sie sich zu dem Beschauer verhalten, welchem alles umgekehrt ist. Da, wo wir das Maaß der Bilder haben in Erfahrung bringen können, haben wir nie versäumt, es anzugeben.

Die ältesten und merkwürdigsten Beschreibungen von Gemälden des J. v. Eyck finden sich bei dem schon öfter erwähnten Facius*).

„Von ihm," sagt er, „ist ein ausgezeichnetes Gemälde in den Gemächern des Königs Alfons, auf welchem die Jungfrau Maria durch ihre Anmuth und Sittsamkeit bemerkenswerth ist; der Engel Gabriel aber, welcher ihr ankündigt, daß sie den Sohn Gottes gebären solle, durch ausnehmende Schönheit und durch sein Haar, so natürliches an Wahrheit

*) de viris illustribus. p. 46. f.

übertrifft. — Sodann Johannes der Täufer, der auf eine bewunderungswürdige Weise das Gepräge der Heiligkeit und Strenge seines Lebens trägt. Ferner, Hieronymus, ganz wie lebendig, und eine Bibliothek von wundersamer Kunst; denn wenn man von ihr zurücktritt, scheint sie ebenfalls zurückzugehen, und die Bücher in ihrem ganzen Umfange zu zeigen; von denen man, wenn man nahe tritt, doch nur die Rücken sieht*). Auf dem äußeren Theil dieses Gemäldes ist Baptista Lomellinus, der ehemalige Besitzer des Bildes, so gemalt, daß ihm, um zu leben, nur noch die Stimme zu fehlen scheint, desgleichen seine geliebte Frau, von großer Schönheit, wie sie gewesen, auf das getreueste abgeschildert. Zwischen beide fällt ein Sonnenstrahl, wie durch eine Spalte herein, der von der Sonne selbst herzurühren scheint." Es war ohne Zweifel ein

*) So ist, glauben wir, die Stelle: „quippe quae si paulum ab ea discedas, videatur retrorsum decedere, et totos libros pandere, quorum capita modo appropinquanti appareant," welche weder Herr von Keverberg, noch mehre seiner Freunde auf eine genügende Weise haben übersetzen können, zu verstehen. Die Verkürzungen der stehenden und liegenden Bücher thaten erst in einer gewissen Entfernung die gehörige Wirkung. So hat sie, wie wir sehen, auch Herr D. Schorn genommen. Kunstbl. 1820. Nr. 59. [Capita sind wohl die Titel der Kapitel in den aufgeschlagenen Büchern.]

Bild mit Flügeln, deren innere Seite von den beiden Heiligen, die äußeren von den Portraits eingenommen wurde. Vermuthlich war dieser Lomellino ein Kaufmann, welcher sich dieß Bild zu Brügge hatte malen lassen, und es ist wahrscheinlich dasselbe, von dem Vasari sagt, es sei dem König Alfons durch florentinische Kaufleute gebracht worden *).

„Von demselben", fährt Facius fort, „rührt die Vorstellung der Welt in cirkelrunder Form her, welche er für Philipp, den Fürsten von Belgien gemalt hat: man hält dafür, daß zu unserer Zeit kein vollendeteres Werk gemacht worden; man kann darin nicht allein Ortschaften und die Lage der Gegenden unterscheiden, sondern gleichsam ausmessen, wie groß die Entfernung derselben von einander sei. Auch die treffliche Malerei bei dem Cardinal Octavian ist von seiner Hand. Sie stellt aus dem Bade steigende Frauen von ausgesuchter Schönheit vor; sie sind bis über die heimlicheren Theile des Leibes in Leinwand gehüllt, und erröthen merklich. Eine von ihnen zeigt nur das Gesicht und die Brust, doch gibt ein Spiegel, welcher ihr auf der anderen Seite gegenübersteht, die hinteren Theile so wieder, daß man den Rücken so gut als die Brust sieht. Auf dem-

*) S. Introduzione p. 49.

selben Bilde befindet sich eine Lampe in der Badstube, so natürlich, als ob sie wirklich brennte, eine Alte, die zu schwitzen scheint, ein Hündchen, welches Wasser leckt, auch Pferde und Menschen, sehr klein, Berge, Wälder, Flecken, Burgen, mit so großer Kunst ausgearbeitet, daß man eine von der anderen 50 römische Meilen entfernt glaubt. Doch nichts ist beinahe bewunderungswürdiger in diesem Werke, als der gemalte Spiegel, in welchem man jeglichen darauf vorgestellten Gegenstand wie in einem wirklichen Spiegel erblickt. Er soll noch viele andere Werke gemacht haben, von denen ich keine hinlängliche Kenntniß habe erlangen können." Die Badstube, welche nach dem Berichte des Vasari *) Friedrich der Zweite, Herzog von Urbino, von J. v. Eyck erhalten hatte, ist wahrscheinlich mit der hier beschriebenen eine und dieselbe, und mochte nur später in die Hände des Cardinals Octavian gekommen sein. —

Außerdem erwähnt Vasari noch eines St. Hieronymus von J. v. Eyck, den Lorenz von Medicis besessen habe **); vielleicht war dieser der Flügel des oben beschriebenen Bildes, und dem Lorenzo von dem

---

*) S. ebend.

**) Ebend.

Nachfolger des Alfons, Ferdinand, mit welchem er in einem sehr vertrauten Verhältnisse stand, als großem Freunde der Kunst, zum Geschenke gemacht.

Nächst diesen gibt der anonyme Reisende, welchen Morelli herausgegeben, von einigen Arbeiten J. v. Eyck's Nachricht. Es heißt bei ihm pag. 45.: „das kleine Gemälde im Hause des Camillo Lampognano zu Mayland mit halben Figuren, von dem Gleichnisse des Herrn, welcher den Knecht Rechnung ablegen läßt, war von der Hand des Juan Heic, oder Memelino (Hemling) des Niederländers*) im Jahr 1440 gemacht;" und wieder p. 14.: „das kleine Bild auf Leinewand, 1 Fuß hoch, welches eine Landschaft mit einigen Fischern vorstellt, die eine Fischotter gefangen haben, mit zwei kleinen zuschauenden Figuren war von der Hand des Gianes da Brugia." Dieses befand sich zu Padua im Hause des Leonico Tomeo. Endlich pag. 74.: „das kleine Bild mit dem St. Hieronymus in Cardinalstracht, der in seinem Studierzimmer liest, halten einige von der Hand des Antonello von Messina,

*) Im Original steht: fu de man de Zuan Heic, credo Memelino Ponentino. Hier ist statt credo, overo zu lesen, wie an einer ähnlichen Stelle p. 74. Ponentino, abendländisch, bedeutet in diesem Buche durchgängig, — niederländisch und deutsch. —

aber die meisten schreiben es mit mehr Wahrscheinlichkeit dem Gianes, oder dem Memelin, einem alten niederländischen Maler, zu; auch zeigt es jene Art (maniera), obgleich das Gesicht nach italiänischer Weise ausgeführt ist, so daß es von der Hand des Jacometto scheint. Die Gebäude sind nach niederländischer Art, die Landschaft ist sehr wahr, zierlich (minuto) und vollendet. Man sieht sie durch ein Fenster, und durch die Thüre des Studirzimmers, und dennoch geht sie schön zurück; und das ganze Werk ist an Zartheit, Färbung, Zeichnung, Kraft und Relief vollkommen. Ein Pfau, eine Wachtel, und ein Barbierbecken sind auf demselben sehr sorgfältig vorgestellt. An einem Schemel ist ein offenes Briefchen angeheftet, welches den Namen des Meisters zu enthalten scheint; und nichts destoweniger findet sich bei näherer Betrachtung darauf kein Buchstabe, sondern alles ist nur Täuschung. Andere glauben, daß diese Figur von Jacometto Veneziano*) aufgemalt sei." Dieses Bild befand sich bei Antonio Pasqualino zu Venedig. Die Beschreibung desselben ist uns in mehrer Rücksicht merkwürdig. Sie

*) Diesen Jacometto, der sonst nirgends vorkommt, hält Fiorillo (Gesch. d. Mal. in Deutschl. Th. 2. S. 309.) für eine Person mit dem Jacobello del Fiore, von dem Zanetti (p. 16.) mehre Werke anführt.

trägt vollkommen den Charakter eines Bildes aus der v. Eyck'schen Schule, paßt aber wegen der gerühmten Zeichnung noch besser auf Hemling als auf v. Eyck. Die Bemerkung, daß die Figur etwas Italiänisches in der Malerei habe, lehrt uns diesen Unbekannten als einen Sachverständigen kennen, und gibt auch seinen übrigen Nachrichten Werth. Endlich sehen wir, wie selbst von solchen zu einer Zeit, da die Kunst in Italien in Raphael, Coreggio und Tizian ihre höchste Blüte erreicht hatte, die Werke dieser alten Niederländer immer noch hoch gehalten und bewundert wurden.

Dasselbe beweist auch folgende Notiz bei van Mander: Maria, die Schwester Karls des Fünften und von 1530 — 1555 Statthalterin der Niederlande, fand bei einem Barbier zu Brügge ein kleines Bild von J. v. Eyck. Man sah darauf die Bildnisse eines Mannes und einer Frau, welche einander die rechte Hand reichten, und von der Fides zusammengegeben wurden**). Sie gab dem Barbier

*) Bl. 126. A.

**) Fiorillo Gesch. d. M. in D. Th. 2, S. 286, macht hieraus: dieses Bild habe zwei Personen in der Blüte der Jahre dargestellt, wie sie im Begriffe gewesen, die Freuden der Liebe zu geniessen. Hierdurch erhält man einen sehr verkehrten Begriff von dem Geiste der v. Eyck'schen Kunst, dessen Natur es sehr fremd war, dergleichen Schäferscenen zu malen.

ein Amt dafür, welches ihm jährlich hundert Gulden trug.

Nach dem Zeugnisse des van Mander und de Heere*), befand sich zu Ypern in der Kirche und Probstei von St. Martin ein Gemälde des J. v. Eyck mit zwei Flügeln. Es stellte Maria und einen Abt, im Gebete von ihr, dar. Jeder Flügel enthielt auf zwei Abtheilungen emblematische Vorstellungen auf die Maria. Obgleich diese nicht vollendet waren, sagt van Mander, doch scheine dieses Werk mehr himmlisch als menschlich zu sein. Descamps spricht im Leben des v. Eyck davon, als ob er es gesehen hätte. Er sagt: „die Wahrheit, mit welcher jeder Gegenstand wiedergegeben sei, zeige, daß er die Gewohnheit gehabt, nach der Natur zu malen. Dagegen erwähnt er in der Beschreibung seiner 1768 gemachten Reise durch die Niederlande bei Aufzählung der Malereien jener Kirchen desselben gar nicht; welches uns schließen läßt, daß es schon damals nicht mehr dort vorhanden gewesen sein muß.

Von der Untermalung eines weiblichen Bildnisses, welches van Mander bei seinem Lehrer Lucas de Heere gesehen, ist schon oben S. 159. f. die Rede gewesen.

---

*) S. van Mander Bl. 145. B. f.

Im Jahre 1764 besaß Johannes Enschede zu Haarlem ein kleines Bild von J. v. Eyck, sehr kunstreich gezeichnet, und ausführlich grau in grau gemalt. Es stellt einen Thurmbau vor, mit vielen eifrig arbeitenden kleinen Figuren. In dem halbfertigen Thurme sieht man eine Winde, worin ein Mann läuft, um Steine hinauf zu ziehen. Auf dem Vorgrunde sitzt die Heilige, welcher zu Ehren die Kirche erbaut wird, mit einem Buch auf dem Schooße; sie ist mit einem weiten Gewande von schlechtem, kleinlichen Faltenwurf angethan. Der sehr kunstreich, wie rother Marmor bemalte Rahmen ist mit dem Bilde von einem Stücke. Er enthält in gothischen Charakteren deutlich die Aufschrift: Johes de Eyck me fecit. 1437 *). Um 1769 hat der Besitzer es durch Cornel van Noorden in Kupfer stechen lassen **). Da uns dieser Stich nie zu Gesichte gekommen, können wir nicht über sein Verdienst urtheilen. — Eben so wenig können wir über das weitere Schicksal des Bildes Auskunft geben.

In der Sammlung des Herzogs von Orleans wurden zwei Bilder von J. v. Eyck aufbewahrt ***).

*) S. die Ausgabe des van Mander von 1764. Th. 1. S. 25.

**) S. Walraf im Taschenbuche für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst. Cöln 1816. S. 385.

***) S. Descamps Vie des Peintres etc. Tom. I. p. 7.

Das eine stellte eine Anbetung der Könige, und auf den Flügeln St. Sebastian mit einem Pfeil in der Hand, und St. Jacob mit seinem Stabe vor. Das Mittelbild war $10\frac{1}{2}$ Zoll hoch, und 7 Zoll breit. Das andere enthielt die Bildnisse der beiden Brüder v. Eyck. Wodurch diese Bilder als von der Hand der v. Eyck beglaubigt waren, und wohin sie bei der Zerstreuung jener Sammlung in der Revolution gerathen sind, ist uns unbekannt.

Als in England befindlich gedenkt Horace Walpole zweier Gemälde des J. v. Eyck *). Das Eine befand sich zu seiner Zeit zu Chiswick als Altarblatt, und stellte den Lord Clifford und seine Gemahlin knieend vor; der Name des v. Eyck war auf der Rückseite des Brettes eingebrannt. Das andere war in der Sammlung des Herzogs von Devonshire, um 1422 gemalt, und man sah darauf die Einweihung des Thomas Becket; es war der Sage nach ein Geschenk des Herzogs von Bedford, Regenten von Frankreich, an seinen Neffen, den König Heinrich den Sechsten von England.

Unter den noch existirenden Gemälden der van Eyck, von denen wir nachweisen können, wo sie sich

---

*) Anecdotes of Painting in England. 3d. Edit. Lond. 1782. Vol. I. pag. 10. ff.

zur Zeit befinden, ist eine Anzahl, deren Zeitfolge sich durch Aufschriften, oder sonstige geschichtliche Urkunden bestimmen läßt. Dieselben gewähren uns zugleich Anhaltspuncte, auch die Zeit von anderen Werken dieses Künstlers, welche wir selbst gesehen haben, ungefähr zu erkennen, und an ihrer Stelle einzuschalten. — Sämmtliche folgende Gemälde sind auf Holz gemalt.

1) In der Sammlung der Akademie zu Brügge: Ein Christuskopf, kaum halblebensgroß. Ganz en face nach dem altchristlichen Typus gebildet. Die Züge sind regelmäßig, einfach, groß, die schlichten Haare auf der hohen Stirn gescheitelt, der Bart getheilt, der Ausdruck sehr streng und ernst. Das Gewand ist von rother Farbe. Ueber und zu beiden Seiten des Hauptes sieht man drei geschnörkelte Strahlen, in den beiden oberen Ecken das Alpha und Omega. Die Ausführung ist groß, der Ton des Fleisches ziemlich gelblich. Das Ganze hat in jeder Rücksicht die größte Aehnlichkeit mit dem Christuskopfe von Hemling, in der Sammlung der Hrn. Boisserée, nur daß das Oval bei v. Eyck etwas länglichter ist. (Vergl. oben). Auf einem gemalten Rande, welcher das Bild umgibt, steht: Johès de Eyck Inventor. anno 1420. 30. January.

2) In der Sammlung der Akademie zu Brügge,

fast halblebensgroße Figuren. — In der Mitte des Bildes sitzt Maria in einer Kirche von der sogenannten neugriechischen Bauart, auf einem altarähnlichen Throne, das Christuskind auf dem Schooße. Ihr Obergewand macht sehr viele kleinliche, steife Falten. Züge und Ausdruck ihres Gesichts sind zwar wahr, aber ziemlich häßlich und unedel. Dasselbe gilt auch von dem Kinde, welches mit einem Papagei spielt. Ihr zur Linken knieet mit gefalteten Händen ein Canonicus in seinem Ornate, ohne Zweifel der Geber des Bildes. Sein Kopf ist von der größten individuellen Wahrheit. Alle drei Figuren haben eine unnatürliche gelbe Fleischfarbe. Hinter dem Geber steht St. Georg, und auf der andern Seite der Maria St. Donatian im Bischofsornate. Beider Köpfe, vorzüglich der des Letzten, sind von schöner Form und edlem, männlichem Ausdrucke, mehr gerundet, als die übrigen und von kräftiger, röthlichbräunlicher Färbung. Der Abstand derselben gegen die mittlere Gruppe ist so groß, daß beide unmöglich von einer Hand herrühren können. Wir halten uns daher überzeugt, daß die Maria, das Kind und der Canonicus von Hubert v. Eyck herrühren, welcher als der, wenn gleich weniger geschickte, doch viel ältere Meister, die Hauptsache übernommen haben mag, und daß Johann nur die beiden Heiligen

gemalt hat. Diese stimmen in der Behandlung vollkommen mit der Anbetung des Lammes zu Gent überein, ja der heilige Donatian hat sogar eine auffallende Aehnlichkeit mit einem Bischof auf jener. Zudem ist das Bild mit der Jahrszahl 1420 bezeichnet, so daß Hubert, welcher erst 1426 starb, sehr wohl Theil daran haben kann. Die Ausführung im Einzelen ist groß; an dem Throne der Maria sind als Verzierungen der Sündenfall, der Todschlag Abels, und Simson, welcher den Löwen tödtet, angebracht. Wir vermuthen, daß dieses Bild dasjenige ist, welches schon Guiciardini*) als eine Vorstellung der Maria und mehrer Heiligen in der St. Donatianskirche zu Brügge anführt, und dessen alsdann de Heere und van Mander**) als des einzigen von J. v. Eyck zu Brügge befindlichen, gedenken, jedoch ohne den Gegenstand zu bezeichnen. Ja es möchte auch die Anbetung der Könige, welche Descamps in der Sacristei der Donatianskirche zu Brügge gesehen hat***), kein anderes, als das unsrige sein. Wir schließen dieses, einmal, aus jener Anführung bei Guicciardini, dann daraus, daß er eines St. Donatian als vor-

*) S. Descrittione dei Paesi-bassi. p. 97.

**) S. van Mander. Bl. 25. B.

***) S. Voyage. p. 274.

züglich schön darauf gedenkt, und bei seiner Flüchtigkeit ihm diese Composition leicht als eine Anbetung der Könige vorgekommen sein mag, da sie in der That eine allgemeine Aehnlichkeit mit einer solchen hat. Das Bild war eine Zeitlang in Paris*).

3) In der Sammlung der Hrn. Boisserée: Der heilige Lucas, welcher die Maria mit dem Christuskinde malt, lebensgroße Figuren, 4′ 4″ hoch, 3′ 6½″ breit**). In einem hohen gewölbten Gemache, dessen Rückseite, dem Beschauer gegenüber, offen ist, und eine Aussicht in's Freie gewährt, sitzt zur Rechten Maria unter einem prächtigen Baldachin mit einem Untergewande von Goldstoff, und violetten Mantel bekleidet. Sie ist in liebevolle Betrachtung des Kindes auf ihrem Schooß versunken, welchem sie so eben die Brust reichen will. Das Kind selbst ist zwar natürlich, aber mager und häßlich. Desto schöner ist der Kopf des ihr gegenüberstehenden Heiligen, der, im rothen Talar, ein violettes Käppchen auf dem Haupte, voll Andacht und Ehrfurcht die Züge von Mutter und Kind ganz in sich aufnehmen möchte, um sie auf ein Pergament, welches er

*) S. Catalog des Musée von 1814. p. 38.

**) S. den Aufsatz von Hr. Dr. Schorn im Kunstbl. 1820. Nr. 58, woher wir die Beschreibung zum Theil entlehnt haben.

14

in der Linken hält, mit einem Griffel wiederzugeben. Unter ihm hat J. v. Eyck, nach den oben angeführten Bildnissen, unverkennbar seinen Bruder Hubert vorgestellt. Auch die Maria ist so ganz von allem Idealischen entfernt, und hat ein so individuelles Ansehen, daß sie nicht minder für Bildniß zu halten ist. Vielleicht hat der Meister ihr die Züge seiner Schwester Margaretha geliehen, und so auf diesem Bilde seine beiden geliebten Geschwister auf das Schönste verherrlichet. Hinter Lucas sieht man durch eine offene Thür in einen Theil seines Gemachs. Das symbolische Thier liegt daselbst unter einem Schreibtische. Die Aussicht des Hauptgemaches geht zwischen zwei schlanken, dunkelblauen Säulen auf einen grünen Rasen mit einigen Figuren; dahinter sieht man einen breiten Fluß, auf der einen Seite von hohen Häusern, auf der andern von grünen Hügeln umschlossen. Die perspectivische Wirkung dieser Durchsicht ist wunderbar. In Rücksicht der Malerei aller Gegenstände, der Helle, Klarheit und Prach tin der Färbung, ist dieses Gemälde eines der allervorzüglichsten des J. v. Eyck. Die Gewandung ist dagegen, wie auf dem vorigen, noch nicht frei von Manier, die Zeichnung ziemlich schwach, und daher die Stellung des Heiligen, der halb steht, halb kniet, unsicher. Da es in diesen Stücken, so

wie in der Idealisirung der Köpfe von den folgenden Genter-Bildern übertroffen wird, und da der gewiß nach dem Leben gemalte Kopf des Hubert v. Eyck auf unserm Bilde offenbar jünger erscheint, als das Bildniß desselben auf jenen: so halten wir uns für überzeugt, daß es früher als dieselben gemalt ist. Es ist von der trefflichsten Erhaltung. Hr. Hauber, Prof. an der königl. Akademie der Künste zu München, besitzt davon eine alte Copie von großen Verdiensten.

4 bis 15) Zwischen den Jahren 1420 und 1426 fingen die Brüder v. Eyck für Philipp den Guten, Herzoge von Burgund und Grafen von Flandern, das größte und interessanteste Werk auszuarbeiten an, was sie jemals unternommen haben. In dem letzten Jahre starb Hubert v. Eyck darüber, und Johann vollendete es allein. Es bestand ursprünglich aus 13 Bildern, deren Anordnung und Größenverhältniß zu einander wir auf beifolgender Tafel zu bequemer Uebersicht angegeben haben. Nämlich, unter A mit geöffneten, und unter B mit geschlossenen Flügeln. Sind sie geöffnet, so zerfällt das Ganze in die obere und untere Hauptreihe und den Untersatz. In der ersten machen Nr. 1, 2 und 3 die Mittelbilder, Nr. 4 — 7 die Flügel aus; alle Figuren darin sind lebensgroß. Die Mitte

A. Die Bilder der Brüder van Eyck, wie sie sich dereinst zu Gent befanden, mit geöffneten Flügeln.

6.	5.	2.	1.	3.	4.	7.
Adam.	Gruppe singender und spielender Engel.	Maria.	Gott Vater.	Johannes d. Täufer.	Cäcilia.	Eva.

10.	9.	8.	11.	12.
Eremiten.	Pilger.	Anbetung des Lammes.	Gerechte Richter.	Streiter Christi.

13.
Vorstellung der Hölle.

B. Dieselben, mit geschlossenen Flügeln.

5.	6.	7.	4
Engel Gabriel	?	?	Maria.

9.	10.	12.	11.
Johannes, der Evangelist.	Schwester der van Eyck oder Frau von einem der Brüder.	Hubert v. Eyck.	Johannes der Täufer.

(Nr. 1.) nimmt der thronende Gott Vater ein. Er ist nicht nach Raphaels und Michelangelo's Art als Greis mit langem Barte, sondern als ein Mann, in der höchsten Kraft dargestellt, welche Vorstellungsart, als den Deutschen eigenthümlich, recht merkwürdig ist. Seine Züge sind im Wesentlichen dem alten Typus des Christuskopfs entlehnt, sie drücken erhabene Ruhe, tiefen Ernst und Majestät aus. — Sein Haupt ist mit der sehr reich geschmückten, päbstlichen Krone bedeckt. In der Linken hält er ein kristallenes, kreuzförmiges Scepter, dessen Spitze ein großer Saphir ziert, während er die Rechte erhoben hat, um den Frommen der Erde, welche in der unteren Reihe versammelt sind, den Segen zu ertheilen. Unter- und Obergewand sind von brennend rother Farbe, mit breitem, goldenem Saume; das letzte, durch eine reich mit Edelsteinen geschmückte Agraffe auf der Brust zusammengeheftet, legt sich in großen, wohlgestalteten Brüchen über die Kniee bis auf die Füße, welche es noch bedeckt. Zu denselben liegt, als Zeichen der Allmacht, eine mit prächtigen Edelsteinen gezierte weltliche Krone. — Auf dem Bilde Nr. 2. ist Maria, ebenfalls thronend, vorgestellt. Ihr Haupt ist etwas vorüber geneigt, ihre niedergeschlagenen Augen sind auf ein Buch geheftet, welches sie mit beiden Händen hält, und woraus sie so eben

einige Worte auszusprechen scheint; ihr hellbraunes Haar fließt zu beiden Seiten des Hauptes herab. In diesem Gesichte ist die seligste Ruhe, die größte Andacht und Innigkeit, die höchste sittliche Reinheit ausgedrückt. Wenn sie nun dieses gleich mit mehren Marien aus dieser Schule theilt, hat sie eine hohe Reinheit und Schönheit der Form vor den meisten voraus, und das Oval des Gesichts, die großen gewölbten Augenlieder, die fein gebildete Nase, der schöne Mund, stellen sie in eine Klasse mit den Madonnen eines Leonardo da Vinci und eines Raphael. Auf dem Haupte trägt sie eine prächtige goldene Krone, welche oben mit einer Reihe sich durchschlingender Rosen und Lilien schließt. Ober- und Untergewand sind von dunkelblauer Farbe, mit goldgesticktem Saume, nur die Aermel sind roth. Das erste ist gleichfalls auf der Brust durch eine Agraffe zusammengehalten. Mit der Maria bildet St. Johannes der Täufer auf der anderen Seite des Gott Vater einen schönen Gegensatz *). Sein starkes,

*) Van Mander gibt die Beschreibung dieses ganzen Werkes nur aus der Erinnerung, wie die Worte: „so ick wel meen," „dunkt my," welche er bei einigen Bestimmungen braucht, beweisen. Daher ist es auch nur zu erklären, wie er in den Irrthum fallen konnte, von unseren drei ersten Nummern zu sagen, sie stellten die Krönung der Maria durch Gott Vater und Sohn

dunkelbraunes Haupthaar und Bart geben ihm ein finsteres Ansehen, und stimmen wohl mit dem strengen Ernst überein, welcher auf seinem männlichen Gesichte herrscht. In der Linken hält er ein Buch, wahrscheinlich die Propheten, oder das Buch der Verheißung, woran er sich als der letzte, anschließt; so wie das Buch, worin Maria liest, das neue Testament, oder das Buch der Erfüllung, zu welcher sie als Werkzeug gedient hatte, sein mag. Mit der Rechten deutet er auf den, der ihn gesandt hat. — Sein Unterkleid ist von Fell mit langen Aermeln, darüber ist er mit einem grünen Mantel angethan, der auf der Brust durch eine Agraffe, mit einem Rubine geschmückt, zusammengehalten wird.

Auf der vierten Tafel sieht man die heilige Cäcilia vor ihrer Orgel sitzend, von vier, ihr Spiel auf verschiedenen Instrumenten begleitenden Engeln umgeben. Sie trägt ein weites, mit Hermelin aufgeschlagenes, königliches Gewand, mit großen, goldnen

---

vor. Demnach ist er hier von dem Vorwurfe der Fahrlässigkeit nicht ganz frei zu sprechen, da die Angabe in dem Lobgedicht auf dieses Werk von de Heere, welches er in einem von ihm selbst veränderten Versmaaße giebt, ganz richtig ist. S. v. Mander Bl. 124. A. und 125. A. Der Baron Keverberg ist in einen anderen Irrthum gefallen, indem er von Nr. 3. sagt, es stelle Johannes den Evangelisten vor. S. S. Ursule p. 183.

Blumen auf dunklem Grunde. Dieser erscheint schwarz, ist aber vermuthlich ursprünglich dunkelblau, oder purpurfarben gewesen. Das reiche, helle Haar fließt wellenförmig über die Schultern hin, von einer aus Juwelen und Perlen zusammengesetzten Stirnbinde, oder Kette, gehalten. Man erblickt die hohe Gestalt fast ganz von hinten; auch das schöne, ernste Gesicht zeigt sich nur im abgewendeten Profil. Die Engel sind in reiche Chorgewänder von Goldbrokat und hellfarbigen, reichen Stoffen gekleidet; sie tragen, wie die Heilige, köstliche, von Gold und Edelsteinen strahlende Binden um die Stirn und das schöngelockte Haar. Der, welcher oben neben der Orgel, halb von derselben verdeckt, steht, spielt die Harfe, ein anderer im Vorgrunde, dicht hinter der Cäcilia, das Violonzell.

Auf der fünften Tafel, dem Gegenstücke der vorigen, befinden sich acht ähnlich angethane Engel. Ganz im Vorgrunde hält einer in der einen Hand das mit künstlichem Schnitzwerke verzierte Notenbuch, und gibt mit der anderen den Takt an, um den Gesang seiner hinter ihm gruppirten Brüder zu leiten. Unerachtet ihrer großen, schimmernden Flügel sind alle diese Sänger doch eigentlich nur treue Bildnisse schöner Chorknaben, wie sie der Künstler öfter gesehen haben mochte, in Ausdruck und Bewegung von

der größten Wahrheit und Naivetät. Alle blicken sehr ernst in das auf dem Pulte liegende Notenblatt, und singen so eifrig, mit so emsiger Anstrengung, daß man fast taub zu sein glaubt, indem man sie sieht, ohne sie zugleich zu hören. Karl van Manders naive Bemerkung, daß man jedem von ihnen deutlich ansehen könne, ob er Sopran, Alt, Tenor oder Baß singe, muß dabei jedem einfallen. Die heilige Cäcilia und alle Engel begleiten mit ihrer Musik den Segen Gott Vaters.

Auf den beiden äußersten Flügeln Nr. 6 und 7 ist Adam und Eva vorgestellt, wie sie im Begriffe sind, zu sündigen. Adam scheint noch zurückzuschaudern, und Eva zu erinnern. Van Eyck hat bei dieser Gelegenheit seine Gelehrsamkeit gezeigt, indem er der Eva keinen Apfel, sondern, der Meinung des St. Augustinus zufolge, eine frische Feige gegeben hat. Ueber den Häuptern beider ist das drohende Unheil, in dem Opfer Abels und Kains und dem Todschlage des letzten, angedeutet.

Den Hintergrund von den ersten drei Nummern bildet ein Goldgrund mit dunkelfarbigen Mustern. Nur die Köpfe sind von sehr großen, ganz goldenen Heiligenscheinen umgeben, worauf sich Inschriften in gothischen Zügen befinden. Der Fußboden ist mit viereckigen Steinen getäfelt, zwischen welchen goldene

Streifen laufen. Auch auf den Tafeln Nr. 4 und 5 ist der Grund vergoldet. —

Wenn uns die 6te und 7te Tafel den Sündenfall des menschlichen Geschlechts zeigen, so ist die ganze untere Reihe der Darstellung der Erlösung und ihrer Verherrlichung gewidmet. Dieselbe ist darauf unter dem Opfer des makellosen Lammes, nach dem 7ten Kapitel der Offenbarung Johannis, vorgestellt. Alle Figuren der unteren Reihe sind weit unter Lebensgröße. Das Hauptbild, Nr. 8., ist eine Landschaft von der größten Klarheit und Heiterkeit. Vor- und Mittelgrund sind vom lebhaftesten Grün mit einzelen Pflanzen, worunter viele Rosen und Lilien, besäet. Unter mehren Bäumen im Mittelgrunde bemerkt man auch Palmen. Im Hintergrunde erheben sich gegen den lichthellen Horizont, der mit blauen Bergen schließt, die Thürme des himmlischen Jerusalem, worunter J. v. Eyck die seinem Geburtsort naheliegende Stadt Mastricht abgebildet hat. In der Mitte steht das Lamm auf einem Altar von rother Farbe, sein Versöhnungsblut fließt aus seiner Brust in einen Kelch. Der Altar ist zunächst von Engeln umgeben; alle sind von großer Schönheit und tragen vor der Stirn ein Kreuz. Die Hintersten halten die Marterinstrumente, von denen man zur rechten Seite des Altars das Kreuz,

zur linken die Martersäule steht; zweie schwingen Räucherfässer, andere beten nur an. Aus dem himmlischen Jerusalem nahen sich in der Ferne, von der rechten Seite die männlichen, von der linken die weiblichen Märtyrer; unter den ersten bemerkt man mehre Päbste; alle tragen die Siegespalme in den Händen. Im Vorgrunde erblickt man auf der rechten Seite den geistlichen, auf der linken den weltlichen Stand in der Anbetung des Lammes. Die Schönheit und Mannichfaltigkeit der Köpfe, die unendliche Verschiedenheit des Ausdruckes ist bewunderungswerth. Die vordersten knieen, andere beten lesend für sich in Büchern, unter denen sich besonders ein Pabst durch die große Andacht, welche sich in seinem Gesichte offenbart, auszeichnet. Dichter reichen dem Lamm ihre Kränze, Märtyrer ihre geopferten Glieder dar. Zwischen den beiden Ständen in der Mitte, ganz im Vorgrunde, hat van Eyck den lebendigen Wasserbrunnen hingesetzt, zu dem, nach dem 17ten Vers des obenerwähnten Capitels aus der Offenbarung, das Lamm die Gläubigen leiten wird. Aus einer Säule in der Mitte des Brunnens, dessen Gipfel ein bronzener St. Michael ziert, ergießen sich aus sieben Drachenköpfen eben so viele Stralen Wasser. Die Klarheit des Wassers im Brunnen, und die Kreise, welche darin von den her-

abfallenden Strahlen erregt werden, sind bis zur Täuschung wahr ausgedrückt. — Ganz oben am Rande des Bildes, grade über dem Lamm, und unter dem darüber befindlichen Gott Vater, sieht man den heiligen Geist, in Gestalt einer Taube, von welchem aus sich auf alle Gläubigen seine goldene Stralen verbreiten, deren man erst bei sehr genauer Besichtigung gewahr wird.

Der Flügel, welcher sich rechts zunächst an das Hauptbild schließt (Nr. 9.), hat die Unterschrift: Peregrinisti. Er stellt eine Landschaft von südlichem Charakter dar, in welcher Pinien mit Cedern und Orangenbäumen abwechseln. Zwischen ihnen sprossen eine Menge fremdartiger Gräser. Wie Kiesel am Wege, leuchten verstreute Perlen und farbige Edelsteine aus dem Grase, zwischen Felsstücken, und unter den Füßen der Pilger hervor. Diese ziehen in mannigfaltiger Kleidung und Gestalt aus allen Ständen herbei; zum Theile mit Muschelhut und Stab. Mitten unter ihnen bemerkt man eine edle, ausdrucksvolle Greisengestalt, mit langem ehrwürdigem Barte. Ganz im Hintergrunde steht dagegen eine seltsam lachende Figur in einer Mönchskutte. Riesengroß führt im Vorgrunde der heilige Christoph die fromme Schaar an.

Der Flügel Nr. 10 hat die Unterschrift: Hey-

renetisti. Durch ein sehr enges Felsenthal, welches den Charakter und die Einzelheiten des vorhergehenden trägt, zieht die fromme Schaar der Einsiedler herbei. Zwei schöne Greise führen den Zug an. Einer von ihnen hält den Rosenkranz in der Hand; ihnen folgen die edelsten Gestalten mit langen Bärten. Doch auch hier mischt sich der Scherz dem Ernste bei, und einzele Köpfe von ächt humoristischem Ausdrucke lauschen hier und dort hervor. Magdalena mit dem Salbengefäß, und eine andere Heilige beschließen im Hintergrunde den Zug.

Auf der linken Seite des Hauptbildes enthält die Tafel Nr. 11 die Unterschrift: Justi Judices. In einem reichen, blühenden Thale, zwischen hohen Bergen, deren Gipfel Thürme und feste Schlösser krönen, ziehen mehre Ritter zur Anbetung des Lammes hin. Im Vorgrunde reitet der Stifter des Gemäldes, Philipp der Gute, neben ihm Hubert und J. v. Eyck. Hubert, fast schon ein Greis, reitet auf einem stolzen, prächtig geschmückten Schimmel; auch er selber ist stattlich gekleidet, und trägt eine vorn aufgeschlagene und mit Pelzwerk verbrämte Mütze von seltsamer Form auf dem Haupte. Johann trägt über einem schwarzen Talar ein rothes Paternoster, mit einer daran hängenden, goldenen Medaille, und eine turbanartige Kopfbedeckung, an wel-

cher hinten ein Zipfel herabhängt, er scheint 35 bis 38 Jahr alt. Die Züge seines Gesichts haben nichts Ausgezeichnetes, sind aber von mildem, edlem Ausdruck, und tragen ganz das Gepräge seines Vatervaterlandes. Noch sechs andere Reiter füllen den Hintergrund, unter ihnen ein König mit der Krone auf dem Haupte, den man aber nur vom Rücken sieht.

Die Tafel daneben (Nr. 12.) hat die Unterschrift: Christi milites. Die Streiter Christi reiten durch eine der vorigen sehr ähnliche Landschaft zum nämlichen Ziele. Voraus ziehen, auf prächtigen, reich geschmückten Zeltern, zwei mit Lorbeerkränzen gekrönte junge Helden, mit hochflatterndem Panier, in silberheller, von Gold und Edelsteinen strahlender Rüstung; sieben andere Ritter folgen ihnen; einer trägt einen reichen Helm, die andern mit Pelzwerk verbrämte Kopfbedeckungen; die Pferde sind sehr schön, ganz der Natur getreu. Die ganze Gruppe ist von unaussprechlicher, ritterlicher Lebendigkeit und Hoheit.

Auf einem Untersatze, worauf die Haupttafel Nr. 8. stand, war die Hölle vorgestellt, wie auch ihre Bewohner die Kniee vor dem Namen Jesu oder dem Lamme beugen. Da sie in Tempera gemalt war, wurde sie bei einer Reinigung des gan-

zen Werks schon sehr früh durch unverständige Maler weggewaschen *).

Wenn die Flügelstücke geschlossen waren (s. B.), so zeigte die Rückseite eines jeden eine lebensgroße Figur. Jetzt erscheinen sie nur grau in grau, doch verrathen einige Spuren, daß sie ursprünglich in einigen Theilen schwach colorirt gewesen sein mögen. Sie sind von außerordentlicher Hoheit und Würde.

Auf der Tafel Nr. 4. knieet Maria in einem schmalen, hochgewölbten Zimmer vor dem Betpult, und hört in Demuth die himmlische Botschaft an. Der heilige Geist ruht in Taubengestalt auf ihrem Haupte. Die ganze Vorstellung erinnert lebhaft an die Behandlung desselben Gegenstandes durch van Eyck in der Boisserée'schen Sammlung. Die Tafel Nr. 5. enthält als Gegenstück den Engel, der mit der Lilie in der Hand mit mächtigen Fittigen einherschwebt. Was die Außenseite von Nr. 6. und 7. geschmückt hat, können wir zur Zeit nicht bestimmen.

Auf der Tafel Nr. 9. ist Johannes der Täufer, eine hohe, ernste Gestalt, mit dem Lamm auf den Armen vorgestellt. Als Gegenstück erblickt man auf Nr. 11. Johannes den Evangelisten mit dem Kelch, aus welchem sich eine Schlange erhebt.

---

*) S. van Mander Bl. 124. B.

Auf der Tafel Nr. 12. hat J. v. Eyck noch einmal das Bildniß seines Bruders Hubert in ganzer Gestalt angebracht. Er steht mit zum Gebet erhobenen Händen da, ein rothes Gewand zeichnet ihn bei übriger Farblosigkeit sonderbar aus. Die Tafel Nr. 10. zeigt uns endlich, als Gegenstück, eine Frau in der Festtracht der damaligen Zeit, ebenfalls in betender Stellung. Sie gilt für die Frau eines der beiden Brüder; ob es die des Johannes ist, würde sich aus Vergleichung mit dem Bildnisse derselben von seiner Hand, wovon noch die Rede sein wird, leicht ergeben. Wir glauben indeß, mit Madame Schopenhauer, daß hier eher Margaretha, die Schwester der van Eyck, vorgestellt sei, und daß Johann seinen beiden verstorbenen Geschwistern auch hier ein schönes Denkmal seiner Liebe hat stiften wollen.

Die drei Mittelbilder der oberen Reihe haben gegen das Hauptbild der unteren durch den Goldgrund und durch eine gewisse Steifigkeit in einigen Bewegungen, z. B. der Hand Gott Vaters, welche er zum Segnen aufgehoben, etwas Alterthümliches, und sind sehr wahrscheinlich, wie die ganze obere Reihe, früher gemalt, als die untere, welche sie an Verständnisse der Zeichnung und Zartheit der Behandlung übertrifft. —

Die Mannigfaltigkeit der Stellungen und Trachten, die tiefe Naturwahrheit und Verschiedenheit in den Formen und dem Ausdrucke der Köpfe, welche die Zahl von 300 übersteigen, die genaue Ausführung vom Größten bis zum Kleinsten, das kräftige und doch zarte Colorit des Fleisches, die unbeschreibliche Lebhaftigkeit und Pracht der Farben, worin alles gleichsam verklärt ist, endlich das Großartige, Umfassende, und dabei dem Sinne jener Zeit Angemessene der Composition, machen dieses Kunstwerk zu einem der merkwürdigsten aus der ganzen altniederländischen Schule, und erklären genugsam die große Bewunderung, welche ihm von seiner Entstehung an gezollt worden ist. Philipp der Gute stiftete es in die Pfarrkirche des heiligen Johannes zu Gent, wo es als Altarblatt einer Kapelle, welche, nach der Vorstellung auf dem Bilde, den Namen der Adam- und Eva-Kapelle erhielt, aufbewahrt wurde. Nur an einigen hohen Festtagen war es für Jedermann sichtbar. Dann war das Gedränge darnach so stark, daß es schwer hielt, hinzuzukommen. Besonders war es von Künstlern und Kunstfreunden, alt und jung, nicht anders umschwärmt, wie van Mander sagt, als es die Feigen- und Rosinenkörbe im Sommer, um der Süßigkeit willen,

von den Bienen und Fliegen zu sein pflegen *). In sehr vielen Werken finden sich lobpreisende Erwähnungen desselben, auch wurde es mehrfach besungen. Das schon erwähnte Gedicht des de Heere war ihm gegenüber an die Wand geheftet, außerdem war das Epigramm des Urcentius darauf besonders berühmt **). Ja der Ruf dieser Bilder verbreitete sich bis nach Italien, so daß sie auch von Vasari erwähnt werden ***). Philipp der Zweite von Spanien fand einen so großen Gefallen daran, daß er sie zu besitzen wünschte, und daß, als die Kirche sie ihm nicht überlassen wollte, er durch den oben erwähnten Michael Cocxis, einen sehr geschickten Künstler und Schüler Raphaels, Copien davon nehmen ließ †). Van Mander berichtet, Titian habe auf Begehr des Königs das Lasurblau, welches damals in den Niederlanden nicht zu bekommen gewesen, dazu geliefert,

*) S. Bl. 124. B.

**) Quos Deus ob vitium paradiso exegit, Apelles
Eyckius, hos vitii reddidit aere patres
Arte, modoque pari pariter concurrere visi
Aemulus hinc pictor, fictor et inde Deus.
S. Flandria illustrata ab Antonio Sandero. 1641. Tom. I. p. 124.

***) S. den 3ten Band. p. 268.

†) S. van Mander Bl. 124. B.

und nur zu dem Mantel der Maria sei für 32 Ducaten verbraucht worden. Cocxis hielt sich übrigens, nach demselben, nicht in allen Stücken genau an das Urbild, sondern machte hie und da Veränderungen, besonders an der heiligen Cäcilia, welche, sehr von hinten gesehen, ihm unzierlich vorkam. Er arbeitete zwei Jahre daran, und erhielt von Philipp dafür, außer den Farben und dem Lebensunterhalte für diese Zeit, nach dem Gutachten von vier Meistern, 2000 Ducaten, und da er hiermit nicht zufrieden war, soll der König noch zugelegt haben*). Während der Bilderstürmerei wurde das Werk glücklich erhalten, und in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts in der Kathedrale von St. Bavo zu Gent aufgestellt, wohin damals die Pfarrkirche St. Johannes übertragen wurde. Im Laufe dieses und des folgenden Jahrhunderts, als die Kunst und der Sinn für dieselbe ins Manierirte ausartete, gerieth es in Vergessenheit und Verachtung, und wird von Descamps**) und Georg Forster***) in ihren Reisebeschreibungen fast nur als

*) S. L. Guicciardini descrittione dei Paesi-bassi. p. 97.

**) S. Voyage. p. 220.

***) S. Ansichten des Niederrheins u. s. w. Th. 1. S. 187. f.

Kuriosität alter Oelmalerei erwähnt. Im Jahre 1794 wurden durch die Bevollmächtigten der französischen Nationalversammlung Nr. 1. 2. 3. 8. nach Paris gebracht*); die anderen blieben zu Gent. Nach dem Frieden von 1815 kamen sie mit den übrigen in den Niederlanden geraubten Bildern zurück, und wurden an ihrem alten Orte in einer Kapelle der St. Bavonskirche aufgestellt, woselbst wir sie im Jahre 1819 selbst gesehen, und darnach vorstehende Beschreibung gegeben haben; von den acht Flügelbildern war aber keins mehr dort vorhanden. Kurz nach der Wiedererstattung jener Bilder aus Paris, verkauften nämlich einige Domherren der Kathedrale sechs davon (Nr. 4. 5; 9. 10; 11. 12.), ohne auf irgend eine Weise dazu berechtigt zu sein, für die geringe Summe von 3000 Gulden an einen Kunsthändler, und zerstückten so dieses berühmte Werk für immer**). Im Jahre 1818 kaufte näm-

*) S. den Katalog des Museums von 1814. Nr. 299—302. Fiorillo muß hier weder den van Mander, noch diesen Catalog mit Aufmerksamkeit gelesen haben, denn sonst würde er, wo er von den Bildern van Eyck's, als noch zu Gent befindlich, spricht, auch unsere Nr. 1. 2. und 3. haben erwähnen müssen, und wo er der zu Paris gedenkt, auch die Anbetung des Lammes angeführt, und zugleich bemerkt haben, daß diese Bilder aus Gent sind. (S. Gesch. d. K. in Deutschl. Th. 2. S. 285 und 290.

**) S. darüber Baron Keverberg, Ursule. p. 108. ff.

lich der Engländer, Herr Solly, jene sechs und einige andere Gemälde um 100000 Franken für seine große Sammlung zu Berlin, wo sie sich jetzt noch befinden. Wenn man sie aber nicht noch der königlich preußischen Gallerie einverleibt*), so steht zu befürchten, daß auch sie in England — jener Grabstätte so vieler trefflicher Kunstwerke — beigesetzt werden dürften. Der Frau Joh. Schopenhauer verdanken wir eine ausführliche Beschreibung derselben**), woraus wir, was uns wesentlich schien, oben mitgetheilt haben. Wo sich die zwei Flügel Nr. 6. und 7. befinden, darüber können wir keine Auskunft geben, wir hoffen indeß, daß sie nicht zerstört, sondern ebenfalls verkauft sind, und irgendwo einmal wieder zum Vorschein kommen werden.

Neuerdings hat dieser Fall mit den oben erwähnten Copien von Cocxis statt gefunden, welche wahrscheinlich als Beute irgend eines französischen Generals aus Spanien nach Belgien zurückkamen, und sich im Jahre 1817 zu Brüssel befanden***). Im Jahre 1819 brachte sie Herr Karl Aders,

---

*) Dieß ist jetzo, so viel wir wissen, mit der ganzen Solly'schen Sammlung wirklich geschehen.

**) S. Johann van Eyck u. s. w. Th. 1. S. 57—68.

***) S. Keverberg a. a. O.

ein Deutscher und großer Kunstfreund, welcher als Kaufmann zu London ansässig ist, durch Kauf an sich, ließ sie durch den Maler Johann Lorent zu Gent sehr glücklich restauriren, und darauf nach England bringen, woselbst sie sogar die Bewunderung der englischen Künstler, besonders Flaxmanns, in einem hohen Grade auf sich gezogen haben*).

In der auf der Tafel gegebenen Anordnung der Flügel haben uns die Nachrichten bei van Mander, de Heere, und einige Winke des Herrn Aders geleitet. Ob sie ganz so gewesen, können wir nicht mit Gewißheit behaupten**). Der letzte hatte uns eine ausführliche Notiz darüber versprochen, welche indeß, wir wissen nicht aus welchen Gründen, ausgeblieben ist. Da Herr Aders dieselben höchst verdienter

---

*) Wir geben diese Nachrichten aus Auszügen von Briefen des Herrn Aders, deren Mittheilung wir der Frau Doctor Schneider zu Heidelberg verdanken.

**) Es hätte uns natürlicher geschienen, Adam und Eva (Nr. 6. u. 7.), so wie Cäcilia und die singenden Engel (Nr. 4. u. 5.), auf jeder Seite zu vereinigen, wodurch auch auf der Außenseite der Engel und Maria neben einander gekommen wären; doch schreibt Herr Aders ausdrücklich, daß Adam und Eva an den beiden Enden zu äußerst angebracht seien, und da nach demselben immer zwei Flügeltafeln der van Eyck in den Copien von Cocxis auf einer gemalt sind, muß die Anordnung der oberen Reihe auch wohl ursprünglich so gewesen sein.

Weise in Kupfer stechen läßt, werden wir bald über die Anordnung zur Gewißheit kommen, und auch zugleich erfahren, was auf der Außenseite der Flügel Nr. 6. und 7. vorgestellt ist.

Endlich müssen wir noch bemerken, daß die königliche Gallerie zu Schleißheim ungefähr seit 1½ Jahren von der Maria und dem Johannes dem Täufer, treue Copien, beinahe in der Größe der Urbilder, besitzt, und daß im December 1821 auch das dazu gehörige Mittelbild in der königlichen Gallerie zu München aufgestellt war, jedoch, soviel wir wissen, nicht gekauft worden ist. Diese Bilder sind von schöner Malerei, und äußerst warmen, kräftigen Colorit. Alle Einzelheiten darauf sind indeß ungleich flüchtiger, als auf den Urbildern zu Gent, und mit einer Practik behandelt, nach welcher sie frühestens aus der Zeit des Michael Cocxis*) herrühren möchten; so müssen sie denselben auch im Ausdruck der Köpfe weit nachstehen. Besonders gilt dieses von dem Mittelbilde, welches geringer als die Seitenstücke, und von noch modernerem Ansehen ist. Für die Urbilder können diese Copien nur von sol-

*) Diesem selber werden sie ohne Grund zugeschrieben im Kunstblatte 1822, Nr. 58., wonach eine der zerstreuten Tafeln noch der Graf v. Rechberg besitzen soll.

chen gehalten werden, welche sowohl der Geschichte als der Behandlungsweise des J. v. Eyck und seiner Schule nur wenig kundig sind. Nach diesen Bildern hat Herr Strixner die Maria und den Johannes auf Stein gezeichnet, so daß jeder Liebhaber sich jetzt leicht einen Begriff davon machen kann.

16.) In der Sammlung des Herrn Solly in Berlin. Ein dem oben beschriebenen ähnlicher Christuskopf, fast lebensgroß. Derselbe mag in Malerei und Färbung viel vorzüglicher sein, als jener, da er aus einer spätern Zeit herrühret. Er hat nämlich die Aufschrift: Johannes de Eyck me fecit et apleivit. Anno 1438. 31. January AΛE. IXH. XAN. Primus et Novissimo *).

17.) In der Sammlung der Akademie zu Brügge. Das Bildniß seiner Frau, halb lebensgroß. Höchst individuelle Auffassung eines gescheuten Gesichts, von scharfen Zügen, mit etwas gekniffenem Munde. Die Zeichnung ist richtig, das Fleisch von großer Zartheit und Wärme, alle Schatten äußerst klar, der Reflex eines weißen Schleiers am Halse meisterlich behandelt. Die Ausführung des Einzelen, besonders des Grauwerks, womit das Kleid vorgesto-

*) S. J. Schopenhauer a. a. O. Th. 1. S. 192.

ßen, ist außerordentlich. Das Ganze erinnert sehr lebhaft an manche hell gehaltene weibliche Köpfe von Hans Holbein dem Jüngern. Descamps gesteht zwar auch, dieses Bild habe Wahrheit und eine gute Färbung; dennoch meint er, es sei zu trocken, und nur eine alte Curiosität der Oelmalerei. Im Jahre 1768, als er es sah, war es noch mit Ketten befestiget, um es vor Diebstahl zu bewahren, weil das Gegenstück, wahrscheinlich J. v. Eyck's eigenes Bildniß, früher von dort entwendet worden sein soll. Nur am St. Lukastage war es alle Jahre in der Kapelle der Maler zu sehen. Es ist bezeichnet: Conjux meus Johès de Eyck me pinxit 1439. Mense Juni. Aetas mea triginta tria annorum.

18.) In der Sammlung der Herren Boisserée. Das Bildniß des Kardinals Karl von Bourbon, Erzbischofs von Lyon, und Neffen des Herzogs Philipp des Guten von Burgund. 1′ 1″ hoch, 10″ breit*). „Der Kardinal, ein Mann von mittleren Jahren, mit dünnem Haupthaar und geschorenem Barte, knieet in einem schön mit Holzwerk gezierten Betstuhl, über dessen Lehne hin man auf die Säulen der Kirche sieht. Hinter ihm ein grüner, gold-

*) S. Herr Dr. Schorn im Kunstbl. 1820. Nr. 57, woraus wir die Beschreibung entlehnt haben.

gestickter Teppich, und das bourbonische Wappen mit dem Kardinalshut. Er hat den purpurgefütterten Hermelinkragen über der Brust, welcher hinten als Kapuze hinaufgeschlagen ist, die dem Hinterhaupte zur Bedeckung dient. Die Hände sind zum Gebete zusammengelegt. Die Physiognomie hat wenig Ausgezeichnetes, und der grade vor sich hingewendete Blick verstärkt nur den Ausdruck der Andacht und Ruhe. In der ganzen Anlage, besonders aber in der Behandlung des Kopfes, erkennt man die Meisterschaft des J. v. Eyck. Die Umrisse sind scharf angegeben, aber außerordentlich wahr und lebendig. Bei strenger Zeichnung herrscht große Freiheit in der Ausführung, Helle der Farben, und doch große Rundung und Transparenz, bewirkt durch die sorgfältigsten Lasuren.“ Die Uebereinstimmung dieses Bildes mit dem vorhergehenden, in der ganzen Behandlung, wie im Ton des Fleisches, ist so groß, daß sie gewiß nicht sehr lange nach einander gemalt sind. Wenn aber auch das Bildniß des Kardinals etwas später fällt, so rührt es doch zuverlässig aus früherer Zeit her, als die folgenden Gemälde.

19—21.) In der Sammlung der Herren Boisserée. Anbetung der Könige. Als Flügel: Verkündigung Mariä und Darstellung im Tempel. Das

Hauptbild 4′ 5″ hoch, 4′ 10″ breit. Jeder der Flügel 2′ 3″ breit. Die Figuren nicht völlig halb lebensgroß*). Auf dem rechten Flügel knieet Maria in einer schmalen, hohen Stube, mit einem dunkelblauen Mantel angethan, vor einem Betstuhl. Gegen sie heran schwebt der Engel im weißen Gewande und Mantel mit Pfauenflügeln, das goldene Zepter in der einen Hand, die andere verkündigend erhoben. Auf seinem von hellbraunem Haar umwallten Antlitze drückt sich eine himmlische Freude über die frohe Botschaft aus, welche seine Lippen so eben sanft aussprechen. Die Erscheinung hat die fromme Jungfrau beim Gebete zwar überrascht, nicht aber erschreckt. Sie macht eine ruhige Wendung gegen den Engel, und auf ihrem sehr jugendlichen, reinen Gesichte, zu dessen Seiten ihre Haare schlicht herabfließen, malt sich die Wirkung, welche die Worte des himmlischen Boten auf sie machen, eine überlegende Verwunderung, welche durch eine Bewegung mit der rechten Hand noch erhöht wird. Erst wenn der Blick sich an dieser sinnigen Darstellung genug geweidet, wird er auch von den Umgebungen ange-

*) S. den Aufsatz vom Herrn Dr. Schorn im Kunstbl. 1820. Nr. 57. ff., aus welchem wir das Folgende größtentheils entnommen haben.

zogen. Die höchste Sauberkeit und Ordnung des Zimmers verräth die reinliche, jungfräuliche Bewohnerin. Das Bett ist mit einem rothen Teppich überbreitet, und der Vorhang, von gleicher Farbe, hinaufgeschlagen. Im Vorgrunde steht in einem glänzenden Gefäß eine Lilie ohne Staubfäden. Durch das geöffnete Fenster, welches den Engel hat hereinschweben lassen, glaubt man nicht eine gemalte Fläche, sondern das heiterste Tageslicht selbst zu sehen. Uns ist keine andere Vorstellung dieses Gegenstandes bekannt, auf welcher derselbe auf eine so durchaus befriedigende Weise behandelt wäre.

Ziemlich in der Mitte des Hauptbildes unter den Ruinen eines mit Stroh gedeckten und zum Stall eingerichteten Tempels sitzt Maria, nicht mehr das Mädchen, die Mutter eines Kindes, vor welchem sich alle Weisheit und Herrlichkeit der Erde beugt und anbetet, in einen blauen Mantel gehüllt, das Kind auf dem Schooße. Auf ihrem Angesichte drückt sich das selige Gefühl einer solchen Mutter aus; eingeweiht, wen ihr Schooß getragen, wundert sie sich nicht mehr, wie auf dem ersten Bilde, über die wunderbaren Dinge, welche da geschehen. Das Kind selbst ist, wie meist auf den Bildern dieser Schule, passiv und unbedeutend. Von der linken Seite nahen sich die Könige. Der älteste hat sich vor

dem Kinde auf die Kniee niedergelassen, und küßt voll Andacht die Hand desselben. Sein Kopf ist das Bildniß Philipp des Guten von Burgund, wie aus Vergleichung der Bildnisse desselben erhellt*). Hinter ihm bringt der zweite, etwas jüngere König mit gebeugtem Kniee den goldenen Becher dar; wahrscheinlich ebenfalls Bildniß eines Fürsten aus dem burgundischen Hause. Zuletzt steht, anstatt des Mohrenkönigs, der bräunliche, trotzige Held Karl der Kühne**). Nicht Andacht und Demuth beseelt ihn,

*) Vergl. Willemin monumens françois inedits, IX. Livraison, und Montfaucon Monumens de la Monarchie Française, Tom. III. Tab. 49. p. 260.

**) Vergl. das Bildniß bei Kollar, Analecta Monumentorum omnis aevi Vindobonensia, Tom. I. p. 859. Dasselbe ist eine sehr getreue Copie eines ziemlich schlecht gemalten Guaschgemäldes, in Fuggers Ehrenspiegel des Hauses Oesterreich, wovon sich die Urschrift auf der königlichen Bibliothek zu München in zwei sehr starken Foliobänden befindet. S. Band 2. Bl. 11. A. Noch auffallender ist die Aehnlichkeit des jungen Königs auf unserem Bilde mit der Vorstellung Karls in einer andern Handschrift derselben Bibliothek, woselbst er auch die nämliche Kopfbedeckung hat, nur daß der herunter hängende Streifen, welcher dort weiß, hier, wie das Uebrige, von rother Farbe ist. Diese Handschrift in kl. Folio hat den Titel: Livre du Toison d'or. Institué et fondé par le bon duc Philippe de Bourgoigne. Es sind darin die ersten Großmeister des Ordens, in ganzer Gestalt, in der Ordenstracht, auf Pergament in Miniatur abgebildet, und die Namen sämmtlicher Ritter des Ordens zu ihrer Zeit verzeichnet.

wie die beiden vorigen, sondern in seinem Auge glüht ein stolz widerstrebender Blick; er steht aufrecht, und nimmt den Turban ab, wie sich besinnend, ob er auch anbeten soll, aber es ist, als thue er es, von einer höheren Macht getrieben, unwillkührlich, und fühle sich überrascht ob seiner eigenen Handlung. Hinter Karl steht ein weißgekleideter Page, im Begriff, ihm den Becher darzureichen, Gefolge schließt sich an ihn an, und drängt sich neugierig schauend durch die Thür; in der Ferne sieht man noch den Zug der Diener. In der Kleidung der Könige herrscht verschwenderische Pracht. Gold, Edelsteine, Perlen, Pelzwerk, Sammet und Seide, und der köstliche Schmuck, auch des kleinsten Beiwerks erinnern, wie die Trachten selbst, an den reichen Hof von Burgund. Zur Rechten der Maria nach vorne zu steht Joseph, ein würdiger alter Mann, im einfachen, rothen Gewande, noch auf den Stufen der Treppe, die er vom Keller heraufgestiegen ist, und hält ehrerbietig den schwarzen Hut vor sich hin, überrascht vom glänzenden Besuche so hoher Gäste. Hinter ihm an einem Gemäuer über dem Bogen der Kellerthüre sieht man den Donatar

---

Schrift und Malerei lassen schließen, daß wir hier eine Copie nach einem älteren Buche dieser Art haben.

des Bildes, einen ziemlich jungen Mann, knieend mit dem Rosenkranz in der Hand. Die Ferne, jenseits grüner Hügel und Wiesen, schließt die Stadt, deren Straßen viele Menschen thätig, gewerbetreibend beleben.

Auf dem linken Flügel sehen wir die Darstellung Christi im Tempel. Maria ist hier wieder auf eine ganz andere Weise aufgefaßt, als auf dem vorigen Bilde. Sie erscheint hier als Matrone. Im blauen Mantel mit einem weißen Tuche um die Stirne, steht sie am Altare und reicht Simeon das Kind. Die ganze Gestalt hat etwas sehr Großartiges; ihre Gesichtszüge drücken hohe Würde und einen Ernst aus, der an Melancholie gränzt. Es ist, als ob ihre Seele eine Ahnung von dem künftigen Opfertod ihres Sohnes erfüllte, welchen diese Handlung gleichsam vorbedeutet. Der alte Simeon empfängt das Kind mit Freuden in seine Arme, und spricht — das sagt sein redender Mund und der Ausdruck des ganzen Gesichts — die Worte: „Herr! nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren, denn meine Augen haben den Heiland gesehen.“ Hinter Maria steht Joseph, eine brennende Kerze tragend, nach vorne zu ein Mädchen, grün gekleidet, das Körbchen mit Tauben in der Hand. Wie Maria ganz innerlich bei der Handlung ist, so ist das Mädchen nur

ganz äußerlich dabei, und schaut gedankenlos zum Bilde heraus. Hanna und andere Personen reihen sich weiter zurück um den Altar herum. Ueber der Gruppe wölbt sich der hohe Dom, ein herrliches, helles Gebäude, mit vielen Fenstern und Bögen. Er ist von einer außerordentlichen, perspectivischen Wirkung. An den entfernten Säulen und vor der geöffneten Thüre, durch welche man auf die freie Straße der Stadt und grüne Bäume blickt, stehen und sitzen die Preßhaften, welche im Tempel Trost und Hülfe suchen.

Wenn uns das erste Bild die Verheißung des Erlösers, das zweite seine Erscheinung und Anerkennung zeigt, so sehen wir auf dem dritten die göttliche Weihe zu seinem großen Werke. Das Bildniß Karls des Kühnen, welcher, 1433 geboren, hier als Mann von etwa 30 Jahren erscheint, läßt uns schließen, daß diese Bilder ungefähr um das Jahr 1463 gemalt sein mögen; also zu einer Zeit, da J. v. Eyck etwa 72 Jahre alt gewesen sein dürfte. Alle drei sind die reifste und schönste Frucht, welche uns das Schicksal noch von seiner kunstreichen Hand gegönnt hat. Mit den bei anderen Bildern von ihm gerühmten Vorzügen der trefflichen Malerei, Färbung, Ausführung und Perspective, vereinigen sich hier eine bessere Zeichnung, ein reinerer Ge-

schmack im Faltenwurf, ein ausgebildeterer Schönheitssinn, und vor allem die größte Leichtigkeit und Vollendung in dem Ausdrucke jeder Seelenbewegung, wie sie sich nur in dem Aeußern der Menschen nach ihrer Verschiedenheit abspiegeln kann. Wir dürfen uns daher auch nicht wundern, wenn von diesen Bildern ganz vorzüglich gilt, was wir schon oben als von den Gemälden J. v. Eycks im Allgemeinen angeführt haben, daß sie für seine Schule, selbst bis auf Kleinigkeiten, ein typisches Ansehen gewannen. Sie sind glücklicher Weise in den Hauptsachen von trefflicher Erhaltung, und wo es hie und da in Nebensachen gefehlt hat, auf eine musterhafte Weise restaurirt. Von der Verkündigung befindet sich in dem Werke, welches die Hrn. Boisserée und Bertram über ihre Sammlung in Steindruck herausgeben, eine im Ganzen sehr gelungene Abbildung von Hr. Strixner. Nur das Gesicht des Engels ist magerer, älter und von anderem Ausdruck, als auf dem Urbilde. Auch von den beiden andern Gemälden haben wir ohne Zweifel ähnliche Abbildungen zu erwarten.

22 bis 24) Wir kommen jetzt auf das seit den letzten 15 Jahren so vielfach besprochene Danziger Bild. Da sich von demselben schon an meh-

ren Orten umständliche Beschreibungen befinden *), und in der Sängerfahrt **) selbst eine, wenn gleich sehr schlecht gemachte, Uebersicht des Ganzen und Durchzeichnungen einzeler Köpfe gegeben worden sind, begnügen wir uns hier, indem wir darauf verweisen, nur die Anordnung des Ganzen kürzlich anzugeben. Das Gemälde ist mit zween Flügeln versehen, und stellt bekanntlich das jüngste Gericht vor. In der Mitte der oberen Hälfte des Hauptbildes ist Christus, auf einem Regenbogen sitzend, vorgestellt, wie er das Urtheil spricht. Zu seiner Rechten Maria und sechs Apostel, zu seiner Linken die andern sechs

*) In der Berliner Monatsschrift von 1808; in dem Verzeichnisse von Gemälden und Kunstwerken, welche durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder erobert worden, (Berlin 1815) von Herrn Director Schadow; und daraus abgedruckt, in Fiorillo's Gesch. d. K. in Deutschl. Th. 2. S. 220 endlich; in dem Buche „J. v. Eyck und seine Nachfolger," von J. Schopenhauer Th. 1. S. 83. ff.

**) Die Sängerfahrt von Friedrich Förster. Berlin 1818. 4. Die Freunde der Kunst in Danzig könnten sich um alle Verehrer altdeutscher Kunst ein großes Verdienst erwerben, wenn sie dafür Sorge tragen möchten, daß eine würdige und ausführliche Abbildung dieses merkwürdigen Kunstwerkes geliefert würde. Durch den Steindruck, welcher ja in Danzig mit gutem Erfolge getrieben wird, dürfte dieses am leichtesten zu bewerkstelligen sein. — [Vortreffliche Durchzeichnungen zu einem solchen Werke besitzt der Geheimerath Beuth in Berlin, und wir dürfen ihre Bekanntmachung erwarten.]

und Johannes der Täufer. Ueber denselben vier Engel mit den Marterinstrumenten. Unterhalb einer goldenen Kugel, worauf die Füße Christi ruhen, drei posaunende Engel. In der Mitte der unteren Hälfte St. Michael, colossal gegen alle übrigen, zwei Auferstandene wägend, deren einer gut, der andere bös erfunden wird. Zu seiner Rechten die Seligen, im Begriff in den Himmel einzugehen, zur Linken die Verdammten von den Teufeln der Hölle zugetrieben. Hie und da einzele Auferstandene bis tief in den landschaftlichen Hintergrund hinein. Auf dem rechten Flügel der Eingang des Himmels; die Seligen steigen, von St. Petrus an den Stufen der Himmelspforte, die als Portal im deutschen Baustyl vorgestellt ist, empfangen, dieselben hinan, und werden von Engeln begleitet; andere Engel musiciren und singen von den Zinnen des Portals herab. Auf dem linken Flügel, die Hölle: zwischen zackigen Felsen schlagen Flammen herauf, in welche die Verdammten von Teufeln mancher Gestalt herabgeschleudert, und sonst gepeiniget werden. Die Außenseite des rechten Flügels zeigt Maria, auf einem Postament in einer Nische stehend, mit dem Christuskinde auf dem Arm, darunter ein knieend anbetender Mann, in einem schwarzen mit Pelzwerk verbrämten Rocke, ohne Zweifel der Stifter des

Bildes; hinter ihm hängt sein Wappen. Auf der Außenseite des linken Flügels sieht man den Erzengel Michael, zwei Teufel zu seinen Füßen bekämpfend; darunter eine knieende Frau, hinter ihr ein Wappen mit der Aufschrift: pour non falir *). Das Ganze ist auf 1½ Zoll starkem Eichenholz auf Kreidegrund gemalt. Die Umrisse sind mit schwarzer Farbe aufgetragen, an mehren Orten bemerkt man Pentimenti. Der größte Theil der Bilder ist von trefflicher Erhaltung. **) Auf einer der Stufen zur Himmelspforte steht: „Renovirt 1718 den 29sten Julius, Christoph Kray." Dieser Kray mag es wohl sein, welcher einige Köpfe schlecht übermalt hat ***). Im Jahre 1815 wurde es durch Hrn. Professor Bock in Berlin, nach Hrn. Försters Urtheil †) auf eine geschickte Weise, wieder aufgefrischt, und gereinigt. — Nachdem dasselbe seit unbestimmter Zeit in der Marienkirche zu Danzig aufbewahrt gewesen, wurde es auf Befehl Denons im Jahre 1807 von dort nach Paris gebracht, wo es bis zum

*) S. das obige Verzeichniß. S. 12. f. Abbildungen der Maria und des Michael, auf dem Umschlage der Sängerfahrt.

**) S. Förster, a. a. O. S. IV.

***) S. das obige Verzeichniß, S. 16.

†) a. a. O. S. III.

Jahre 1815 im Museum aufgestellt war; dann aber kam es mit anderen geraubten Kunstwerken nach Berlin, und im Jahre 1818 nach Danzig zurück. Ueber den Urheber desselben sind bekanntlich sehr verschiedene Meinungen erhoben worden. Die älteste geschichtliche Nachricht darüber glaubte man lange in Reinhold Curickens Beschreibung von Danzig zu finden. Bei Erwähnung der großen Pfarrkirche zu St. Marien sagt er nämlich: Anno 1517, am Montage nach Pauli Bekehrung, wurde die schöne, neue Tafel auf dem hohen Altar überantwortet, von einem Meister, Michell genannt. Das Bild und das Crucifix hat einer machen lassen Namens Ketting*)". Weil hier der Name Michael genannt ist, und die Anordnung unseres Bildes einige Aehnlichkeit mit einer Vorstellung des jüngsten Gerichts in Holzschnitt von Michael Wohlgemuth, hat, welche sich in Schedels 1493 erschienener deutscher Chronik von Magdeburg befindet, fühlte sich der Director Schadow bewogen, dasselbe für eine Arbeit von Wohlgemuth zu halten**). Wir sind indeß überzeugt, daß die Stelle bei Curicken gar nicht auf das Danziger Bild zu

*) S. Förster, a. a. O. S. IV.

**) In dem oben angeführten Verzeichnisse. S. 1 — 7. 25. ff.

beziehen ist; denn einmal, pflegte man immer zum Schmucke des Hauptaltars ein Kunstwerk zu wählen, welches hauptsächlich auf den Heiligen Bezug hatte, dem zu Ehren die Kirche erbauet war: wie Frau Joh. Schopenhauer richtig bemerkt, und zugleich berichtet, daß auch der Hauptaltar der Marienkirche zu Danzig dem gemäß eine in Holz geschnitzte, reich vergoldete, fast colossale Abbildung der Mutter Gottes, von der heiligen Dreieinigkeit umgeben, enthalte*), und ohne Zweifel wohl so lange die Kirche besteht, eine Vorstellung ähnlichen Inhalts enthalten hat. Ferner befindet sich auf dem Leichenstein auf unserem Mittelbilde, der einer Frau zum Sitze dient, die Inschrift: „Anno Domini .... CCCLXVII. IAR**)," welche sich auf keine Weise mit der Zahl 1517 in Uebereinstimmung bringen läßt, wie man sie auch vorn ergänzen mag; während doch die letzte das Jahr bezeichnen möchte, in dem die Arbeit fertig geworden ist, da es heißt, einer Namens Ketting habe sie machen lassen. Endlich berichtet George von

*) a. a. O. S. 82.

**) S. das o. a. Verzeichniß S. 14. Frau Schopenhauer, a. a. O. S. 88, scheint an dem Alter dieser Inschrift zu zweifeln; da aber dieses unter so vielen Sachkundigen, welche das Bild gesehen haben, keinem eingefallen ist, so tragen wir kein Bedenken, sie für gleichzeitig mit der Vollendung desselben zu halten.

Fürst, ein schlesischer Edelmann, in seiner Reisebeschreibung ausdrücklich, daß er unser jüngstes Gericht an einem kleinen, stark vergoldeten Altare gefunden habe*). Stärker jedoch als alles Uebrige zeugen gegen die Meinung des Herrn Schadow die echten vorhandenen Bilder von Michael Wohlgemuth zu Schwabach, Schleißheim und Nürnberg, welche alle in der ganzen Behandlung von diesem jüngsten Gerichte höchst verschieden, und in jeder Rücksicht geringer sind. Der erste Blick lehrt dem Sachkundigen, daß es nur aus der v. Eyckschen Schule sein kann**), und es bleibt nur auszumachen übrig, von welchem Meister aus derselben es herrühren möge. In Paris hielten einige es für eine Arbeit des Albert van Ouwater, dem Vater der altholländischen Schule, einem jüngeren Zeitgenossen des J. v. Eyck***). In dem Katalog selbst ist es unter dem Namen des letzten aufgeführt. Georg von Fürst sagt darüber †) „zwei Brüder hätten es gemalt, die

*) S. Herrn George von Fürst, eines berühmten Cavaliers aus Schlesien, Curieuse Reisen durch Europa. Sorau 1739. S. 22.

**) Daß es ein Niederländisches Bild ist, bekundet auch äußerlich schon die obgedachte Französische Inschrift.

***) S. Catalogue du Musée 1814. Nr. 303.

†) a. a. O. S. 454.

Jacob und George von Eichen geheißen, sie hätten vierzig Jahre daran gearbeitet." Sowohl die Benennung in Paris, als diese Erwähnung bei Fürst, beruhen auf einer alten Sage in Danzig, welche es den Brüdern v. Eyck zuschrieb. Damit in Uebereinstimmung entdeckte der Prof. Büsching unfern der erwähnten alten Inschrift zwischen zwei Puncten ein deutliches E. solcher Größe und Gestalt. E. *) Da nun überdem Auffassungs- und B.. andlungsweise mit den geschichtlich echtesten Bildern der v. Eyck von Gent die größte Uebereinstimmung zeigen, wie wir uns durch Vergleichung beider zu Paris im Jahre 1814 überzeugt haben, und auch Frau Joh. Schopenhauer **), welche in kurzer Frist die Genter Tafeln zu Berlin und unser Bild gesehen hat, dasselbe bis auf Einzelheiten bemerkt: so ist wohl nicht mehr zu zweifeln, daß es wirklich von der Hand der v. Eyck herrührt. Dasselbe behauptet schon Hr. Förster in der Sängerfahrt ***), liest aber die verstümmelte Jahrzahl MCCCLXVII., ohne zu bedenken, daß um diese Zeit, nach van Mander, Hubert v. Eyck 1 Jahr alt war, Johann aber noch gar nicht

---

*) S. Kunstblatt von 1821. Nr. 55.

**) a. a. O.

***) a. a. O. S. IV.

das Licht der Welt erblickt hatte. Die Zahl kann demnach nur MCCCCLXVII. ergänzt werden, und zeigt uns, daß J. v. Eyck um diese Zeit noch gelebt hat, wofür, wie wir gesehen, auch mehres anderes spricht, und daß Hubert also keinen Antheil daran haben kann. Diese Ergänzung der Zahl streitet mit der Meinung der Frau Joh. Schopenhauer und Anderer, welche das Bild aus früherer Zeit und für eine Arbeit beider Brüder halten. In der That hat dieselbe mehres sehr Scheinbares für sich, welches jedoch, wie wir glauben, den Gründen für unsere Ansicht nachstehen muß. Das Bild hat noch einen Goldgrund, können jene sagen, welcher sich nur theilweise auf den früheren Gemälden der v. Eyck zu Gent befindet. Doch daraus, daß alles andere vorkommende Gold, z. B. die Kugel, worauf die Füße Christi ruhen, bis zur höchsten Täuschung mit Farbe hervorgebracht ist, geht hervor, daß das wirkliche Gold nicht aus Unfähigkeit, es mit Farben auszudrücken angewandt ist, sondern um den unendlichen Glanz, der Christus und die Apostel umgeben soll, auch mit dem edelsten, jede Farbe an Glanz übertreffenden Stoffe, möglichst herrlich darzustellen; wie wir ja dieses bei Heiligenscheinen noch zu einer Zeit antreffen, da die Kunst den höchsten Grad der Vollendung erreicht hatte.

Will man ferner die Magerkeit und das hie und da fehlerhafte der nackten Leiber als Zeichen der früheren Entstehungszeit anführen, so ist zu bedenken, daß auf allen andern Bildern des J. v. Eyck zusammengenommen, nicht halb so viel nackte Figuren vorkommen, als auf diesem einzigen, bei welchem jede Schwäche und Magerkeit in der Zeichnung natürlich viel mehr in die Augen fällt, als bei bekleideten Figuren. Ja die Zeichnung dieser nackten Leiber scheint uns gerade auf jene späte und reife Zeit des J. v. Eyck zu deuten. Bei strenger Vergleichung möchte sie nämlich richtiger befunden werden, als auf den meisten Gemälden desselben; besonders sind auf diesem Bilde schwere Stellungen und Verkürzungen auf eine Weise gewagt, und hie und da gelungen, wovon wir auf keinem andern ein Beispiel finden. Dasselbe gilt von der häufigen Anwendung und dem großen Verständnisse der Reflexe und des Helldunkels. Die Gewandung ist von derselben Art und eben so schön, als nur irgend auf der Anbetung der Könige und deren Flügeln in der Sammlung der Hrn. Boisserée*), übertrifft aber die

*) Man sehe besonders die des Petrus auf der inneren Seite des rechten Flügels, und die der Maria auf der Außenseite desselben, welche letzte viel Aehnlichkeit mit der Gewandung der Maria auf der Darstellung im Tempel bei den Hrn Boisserée hat.

auf dem Lucas, welcher die Maria malt, ebendaselbst, ja selbst die auf den Bildern zu Gent, um vieles an Reinheit des Geschmacks. Was endlich den Ausdruck der verschiedensten Affecte anlangt, welchen dieser Gegenstand im reicheren Maaße darbietet, als sonst irgend einer, da möchte unser Bild vielleicht allen andern des v. Eyck vorzuziehen sein. Die majestätische Strenge auf dem Angesichte des richtenden Erlösers; die eigenthümliche Art, wie Maria, Johannes der Täufer und die Apostel von dem furchtbaren Schauspiele ergriffen werden; die stille himmlische Freude der Seligen; die schreckliche Angst und Verzweiflung der Verdammten; die bange Erwartung der erst Erstandenen; endlich, die äußerste Bosheit und Verruchtheit der Teufel, — sind uns in der höchsten Lebendigkeit hier vor Augen geführt: so daß auch der oben erwähnte Reisende davon auf eine naive Weise urtheilt*): „Wer durch das Anschauen dieses halbredenden Bildes nicht bewegt würde, daß er von seinen Sünden abließe, von dem glaube er, daß der beste Redner mit allen seinen Vorstellungen bei ihm nichts würde ausrichten können". Da der Hofrath Hirt eine so große Aehnlichkeit in der Behandlung unseres Bildes mit einem

*) a. a. O.

des Hugo van der Goes in St. Maria Nuova zu Florenz gefunden, daß er es für ein Werk dieses Meisters gehalten, und Andere die Arbeit zweier verschiedener Hände darin bemerkt haben, so ist es uns höchst wahrscheinlich, daß van der Goes seinem Lehrer daran geholfen hat, und die weniger vollendeten Theile, worin man die Hand des Hubert v. Eyck hat erkennen wollen, von ihm herrühren mögen. Endlich fügen wir noch die Vermuthung bei, daß dieses Bild für eine Danziger Familie, welche sich vielleicht des Handels wegen zu Brügge aufhielt, der damals mit Danzig sehr lebhaft war, gemalt, und von derselben in die Hauptkirche ihrer Vaterstadt gestiftet worden sein mag.

Wir handeln jetzt zunächst von den Bildern, welche für Hubert oder J. v. Eyck gelten, ohne daß der Name der Künstler, oder die Zeit der Entstehung darauf angegeben wäre, und ohne daß wir aus eigener Anschauung wüßten, mit welchem Rechte sie ihnen beigelegt werden. —

1) Im königlichen Museum zu Paris von J. v. Eyck. Die Hochzeit zu Cana *). Dies Bild soll, wie uns Sachverständige versichert haben, gänz-

*) S. Catalogue von 1818. Nr. 402.

lich von der Art dieses Künstlers verschieden sein, und ihm mit großem Unrechte gegeben werden.

2) Ebendaselbst, von dem nämlichen. Ein kleines Bild: Maria wird von einem Engel gekrönt. Vor ihr betet St. Joseph knieend das Christuskind an *). Nach dem Urtheile von Kennern, ein sehr schönes und echtes Bild des J. v. Eyck.

3 und 4) Zu Wien in der k. k. Gallerie des Belvedere. Zwei Gemälde von Hubert v. Eyck. 7″ hoch, 4½″ breit **), von denen das eine Maria mit dem Christuskinde an der Brust auf einem Throne sitzend, das andere aber eine heilige Catharina, mit dem Schwert in der Hand, dem zerbrochenen Rade und der Krone zu ihren Füßen, vorstellt. Den Grund auf dem letzten bildet eine weite Landschaft, in welcher man einen zwischen hohen Bergen fließenden Strom sieht, an dem verschiedene Städte liegen.

5) Ebendaselbst von J. v. Eyck. 1′ 1″ hoch, 8″ breit ***). Der todte Christus am Fuße des Calvariberges, von der Maria und sieben anderen Heiligen umgeben, die theils mit ihm beschäftiget sind,

---

*) S. Catal. Nr. 481.

**) S. den Katalog des von Mechel. S. 152.

***) S. ebendas. S. 152.

theils ihn beweinen. Auf dem Gipfel des Berges sieht man das Kreuz des Erlösers. Dieses Bild soll von sehr großer Schönheit sein.

6) Ebendaselbst, von J. v. Eyck, 1′ hoch, 10″ breit *). Das Bildniß eines jungen Mannes ohne Bart, in einem braunen Pelzrocke mit einer Mütze von besonderer Form auf dem Haupte, von welcher zu beiden Seiten Klappen herunterhangen. In der rechten Hand hält er einen goldenen Ring, den er jemandem vorzuzeigen scheint.

Obschon wir diese Bilder in Wien nicht gesehen haben, sind wir dennoch geneigt, sie eher für echt zu halten, als die in den meisten anderen Gallerieen, indem diese Sammlung zur Zeit von Oesterreichs ehemaligem Besitze der Niederlande schon sehr früh entstanden, immer unangetastet geblieben ist, und diese Benennungen bei van Mechel wahrscheinlich auf älteren Verzeichnissen und Ueberlieferungen ruhen.

7) Zu Wien in der k. k. Ambraser Sammlung von J. v. Eyck, 1′ $\frac{1}{4}$″ hoch, 8$\frac{1}{4}$″ breit. Adam und Eva in einer schönen Landschaft bei dem Baume der Erkenntniß, um welchen sich die Schlange, in

*) S. ebend. Nr. 157.

Frauengestalt am Oberleibe, windet. Auf der Rückseite St. Genoveva, grau in grau*).

8 und 9) In der Sammlung des Hrn. Raths Abegg zu Manheim befinden sich die Bildnisse Philipp des Guten, Herzogs von Burgund, und seiner Gemahlin, Isabella von Portugal. Sie sind mit einem ausgekehlten und auch bemalten Rande, welcher die Breite eines halben Zolls hat, $7\frac{3}{4}''$ hoch, 6″ breit, oben rund, und so auf einander passend, daß man sie wie ein Buch zusammenschlagen kann. Philipp hat einen großen, schwarzen, mit Agraffe und Edelsteinen geschmückten Hut auf, von welchem ein Flor herabhängt. Vor der Brust trägt er an einer goldenen Kette das goldene Vließ. Eine Hand darunter hat etwas Steifes in der Haltung. Es trägt in gothischen Buchstaben die Unterschrift: Phs. d. g. dux. burg. et. fland. Isabella ist sehr reich gekleidet, ihr rothsammtnes Kleid mit Hermelin vorgestoßen. Darunter ebenso: Isabella portugalie conjunx. Das erste ist sorgfältiger ausgemalt, als das zweite, welches zwar schön aufgefaßt, sonst aber etwas flach ist. Der Besitzer, welchem wir diese No-

*) S. Alois Primissers Beschreibung jener Sammlung, S. 151. [Eine Kopie der heiligen Genoveva von Julie Miches, besitzt Prof. Büsching.]

tiz verdanken, ist zwar nicht ganz mit sich einig, ob sie von Johann, Hubert oder Margaretha v. Eyck herrühren, hält sich aber für überzeugt, daß sie von einer dieser drei Personen sein müssen.

10) Die Herren von Kronstern zu Nembt bei Ploen in Holstein, besitzen wahrscheinlich noch ein kleines, trefflich ausgeführtes Bildniß, welches sie im Jahre 1817 zu Rom gekauft haben, und auf dessen Einfassung vernehmlich, mit weißen, stark verzierten, gothischen Buchstaben auf dunklem Grunde geschrieben war: Johannes et Hubertus van Eyck fecerunt. Diese Notiz verdanken wir dem Frh. von Rumohr.

11) Ein sehr schönes und echtes Gemälde von Eyck, dessen Gegenstand uns jedoch nicht bekannt ist, war vor einigen Jahren noch im Besitz eines Baron Merning zu Cöln.

12) Der bekannte von Burtin zeigte ebenfalls in seiner Sammlung zu Brüssel, als von der Hand des J. v. Eyck, ein Gemälde 13¾″ hoch, 10¾″ breit. Es stellte Eva vor einer Höhle sitzend vor, wie sie ein Kind säugt, während drei andere neben der Höhle spielen, in welcher ein Feuer brennt. In der Landschaft sah man das Opfer Abels und Kains, den Tod des ersten, und Adam der den Acker be-

stellt*). Es ist bekannt, wie wenig sich auf die Angaben des Herrn Bürtin zu verlassen ist, jedoch scheint es nach der Beschreibung wenigstens ein Bild aus der Schule des J. v. Eyck zu sein. Wir können nicht nachweisen, wohin es bei der Zerstreuung der Sammlung gekommen sein mag.

Folgende Bilder haben wir zwar selbst gesehen, wagen es jedoch entweder nicht, die Zeit so genau zu bestimmen, in welcher die v. Eyck sie gemalt haben, daß wir sie in die obige Folge hätten einschalten können, oder wir müssen ihre Echtheit unentschieden lassen, oder endlich uns bestimmt gegen dieselbe erklären.

1) Im Museum zu Amsterdam, von Hubert und Johann v. Eyck. Eine Menge fremdartig gekleideter Figuren in einer Kirche im deutschen Styl **). So viel uns die beschränkte Zeit und der etwas hohe Standpunct des Bildes beobachten ließen, glauben wir, daß dasselbe wohl echt sein kann; doch möchte Hubert den größten Antheil daran haben. Ein Kopf scheint sein Bildniß zu sein.

*) S. Traites des connoissançes necessaires aux amateurs des Tableaux. Bruxelles 1808. Tom. II. p. 196.

**) S. Catalogus der Schildereyen op's ryks Museum te Amsterdam bernstende. te Amsterdam; ohne Jahrzahl. Nr. 86.

2) Ebendaselbst, als von beiden Brüdern angegeben *). Maria mit dem Kinde von mehren Frauen umgeben. Dies Bild möchte eher aus der früheren Zeit von Hemling herrühren; es hat nämlich nicht die Strenge und den Ernst der Auffassung, welche den van Eyck's so eigenthümlich ist, sondern mehr das Poetische, Liebliche der Hemling'schen Gemälde. Es war uns indeß nicht vergönnt, dasselbe so genau zu untersuchen, daß wir ein entschiedenes Urtheil darüber fällen möchten.

3) Ebendaselbst, von J. v. Eyck **). Eine Anbetung der Könige. Hat sehr viel Schönes; rührt aber, wie schon die geringe Ausführung, mehr noch die ganze Art zu denken, beweist, aus einer späteren Zeit her.

4) In der Gallerie zu Dresden. Von J. v. Eyck, 2′ 3½″ hoch, 1′ 8″ breit ***). Maria auf einer Art Thron mit einer Krone auf dem Haupte, das Kind auf dem Schooße; vor ihr in einem Lehnstuhle die heilige Anna, mit einem geflochtenen Handkörbchen; in der Linken hält sie eine Birne, die sie dem Jesuskinde zu reichen scheint. Aus dem

*) S. den Katalog Nr. 87.

**) S. den Katalog Nr. 88.

***) S. den Katalog vom Jahr 1819. S. 101.

Hintergrunde des Zimmers, welches von deutscher Bauart, kommen zwei Männer, wahrscheinlich St. Joachim und St. Joseph. In den Karakteren kommt uns dasselbe zu unbedeutend, in der Composition zu arm und kümmerlich vor, um von J. v. Eyck sein zu können. Die Ausführung ist übrigens groß, und es ist ohne alle Frage aus seiner Schule.

5) In der Gallerie zu Schleißheim befindet sich seit einigen Jahren eine Anbetung der Könige, welche für eine Arbeit des J. v. Eyck gegeben wird. Wir sind über dieses merkwürdige Gemälde etwas umständlicher. Es ist 4′ 4½″ hoch, und 5′ 10½″ breit. Links unter den Ruinen eines Tempels sitzt Maria im blauen Ober- und Untergewande, einen weißen Schleier um das Haupt. Von dem Kopfe läßt sich leider nicht mehr viel urtheilen, indem er sehr gelitten hat, und zum Theil übermalt ist. Das Kind auf ihrem Schooße ist nicht allein besser gezeichnet, als auf den meisten Bildern dieser Schule, sondern es nimmt auch, gegen die Gewohnheit derselben, Antheil an der Handlung, es sieht auf die herannahenden Könige, und deutet auch mit der Rechten auf sie hin. Ueber der Maria und dem Kinde schweben zwei Engel in langen, fliegenden Gewändern, von welchen der eine besonders schön ist; er faltet die Hände, und ist von heiliger Ehrfurcht für

das Christuskind ganz durchdrungen. Hinter der Maria, im Vorgrunde, steht Joseph im Leibrocke von gedämpft-dunkelblauer Farbe und hell-purpurrothen Mantel mit weißlichem Futter. Unter einer Art von Schnürstiefeln hat er noch dicke hölzerne Sandalen an. Er hält, voll Ehrerbietung vor den hohen Gästen seine Mütze vor sich in der Hand. Sein Kopf ist zwar von gutmüthigem, aber uns fast zu kümmerlichem, ängstlichem, schwächlichem Ausdrucke. Mehr im Hintergrunde des Gebäudes, worin man trefflich hineinsieht, stehen Ochs und Esel, wovon sich der erste fast umsieht, als ob ihn die Handlung auch anginge. Einige Schritte vor der Maria knieet der erste König mit gefalteten Händen, und schauet mit ruhigem, festem, zuversichtlichem Blick auf das Kind. Sein Kopf, den man im Profil sieht, ist gewiß Bildniß, und hat eine unverkennbare Aehnlichkeit mit Philipp dem Guten von Burgund. Er ist sehr plastisch behandelt, von trefflichem Fleischton, und, so wie die ganze Figur, das Vorzüglichste auf dem Bilde. Ueber einem Unterkleide von Goldstoffe trägt er einen Rock mit langen Aermeln vom prächtigsten Roth mit Pelzwerk verbrämt; Stiefel von hellbraunem Leder mit goldenen Sporen bedecken seine Füße. Hinter ihm läßt sich der zweite König so eben auf die Kniee nieder; sein

Kopf steht dem des ersten weit nach, er ist wenig bei der Sache, Züge und Ausdruck sind ziemlich allgemein und unbedeutend, auch in der Färbung ist er geringer. Sein hellrothes, mit Gold gesticktes Untergewand ist trefflich gemacht, der grüne blaugefütterte Mantel aber in einem von dem Uebrigen abweichenden Geschmack des Faltenwurfes von neuerer Hand übermalt worden. Etwas mehr zurück, zwischen den beiden vorigen, sieht man den Morenkönig. Er befindet sich auf eine Weise zwischen Stehen und Knieen, daß er kaum das Hinfallen vermeiden kann. In der Linken hält er seinen abgenommenen Hut, mit der Rechten ergreift er das ihm von einem knieenden Diener dargereichte Gefäß. So schön sein Kopf gemalt ist, so wenig sagt er doch eigentlich; er sieht fast ganz en face den Beschauer des Bildes bedeutungslos an. Das Knieen des Dieners ist höchst gezwungen, indem die Beine fast in einem rechten Winkel aus einander stehen. Sein dunkelbraunes Gesicht hebt sich nicht gut von einem dunkelrothen Gewande ab, aus dessen Umrisse nur die Nasenspitze heraustritt, und unangenehm in ein sehr warm gemaltes Gesicht eines anderen aus dem Gefolge einschneidet, der etwas weiter rückwärts über eine Mauer, welche das alte Gebäude umschließt, hereinsieht. Hinter dem Morenknechte

tritt ein ansehnlicher Mann, in einem bläulichen, schön geworfenen Gewande zum Hofthore hinein; sein kräftiges Gesicht drückt Verwunderung aus. Ein anderer Mor, der ihm folgt, macht den Beschluß auf dieser Seite. Neben jenem hinter der Mauer steht noch ein zweiter, welcher im Colorit und der Malerei ebenfalls zu dem Schönsten auf dem Bilde gehört. Das Gesicht eines Dritten auf demselben Plan, ist dagegen auf eine unnatürliche Weise zum Lachen verzerrt. Weiter im Hintergrunde sieht man einen von Gebäuden eingeschlossenen Platz, worauf sich ein Theil des Gefolges zu Pferde herumtreibt. Bei einem Schimmel ist Zeichnung und Bewegung trefflich; um so mehr fällt es auf, daß an einem grauen, in Verkürzung gesehenen Pferde die Vorderfüße fehlen, das Ganze auch viel zu lang erscheint. Von den Bergen, welche den Horizont begränzen, ist der nähere blaßgrün, der entferntere mattblau. An dem blauen Himmel sieht man einige weiße Wölkchen. Die Ausführung der Hauptsachen, wie der Nebendinge, des Goldes, der Edelsteine, der Blumen, ist höchst vorzüglich.

Wir halten uns indeß aus folgenden Gründen überzeugt, daß das Bild nicht von J. v. Eyck herrührt. Auf keinem uns bekannten Gemälde desselben, selbst nicht auf denen aus seiner letzten, reifsten

Zeit bei den Hrn. Boisserée, ist die Luftperspective in der Landschaft auf solche, schon mehr moderne Weise, behandelt, als hier, wo alle Berge sehr abgedämpfte, und die hinteren ganz andere Farben haben, als die vorderen; auf keinem ist die Ferne zugleich so wenig ausgeführt. Auch sind mehre Farben der Gewänder gebrochener und schwächer, als es uns je auf den anderen Bildern Johanns van Eyck vorgekommen ist. So deuten ebenfalls die vollendetere Zeichnung und die völligere Form der Hände und des Kindes auf eine etwas spätere Zeit. Einige Stellungen, z. B. die des Morenkönigs und seines Dieners, sind zu verdreht und geschmacklos, endlich mehre Köpfe, z. B. des 2ten und 3ten Königs, zu unbedeutend und müßig, als daß J. v. Eyck, bei seinem großen Sinne für das Einfache, Natürliche, Anmuthige, und bei der Strenge, mit welcher er sich von jedem Rechenschaft ablegt, sie gemacht haben könnte. Mehre haben daher unser Bild dem Hemling beimessen wollen: aber wer die Bilder dieses Meisters genau kennt, weiß, daß zum Theil dieselben Gründe dagegen sind; besonders fehlt ihm der lebendige, fröhliche, anmuthige Karakter, welcher dem Hemling so eigenthümlich ist: wie denn der sehr strenge Ernst des zuvorderst knieenden Königs noch viel mehr an J. v. Eyck als an Hemling erinnert; so daß wir,

wenn alles in dieser Art wäre, kein Bedenken tragen würden, es demselben zuzusprechen. Es möchte zur Zeit schwer sein, den wahren Meister zu bestimmen. Da es zuverlässig aus der ersten Generation der v. Eyck'schen Schüler herrührt, aber weder dem Hemling, noch dem Hugo van der Goes gegeben werden kann, so möchte es noch immer am ersten, den 3ten und berühmtesten Schüler des J. v. Eyck, Rogier van Brügge, zum Urheber haben. Vielleicht kann ein Bau solcher Gestalt und Größe: , welches sich auf dem Schwertgürtel des knieenden Mohrenknechts befindet, dazu dienen, einst hierüber Aufschluß zu geben. Auf jeden Fall gehört dieses Gemälde zu den vorzüglichsten, welche aus dieser Schule übrig sind, und wir haben uns daher Glück zu wünschen, daß wir von der geschickten Hand des rühmlichst bekannten Hrn. E. L. Heß einen ausführlichen Kupferstich danach erwarten dürfen.

6 und 7) Ebendaselbst, zwei Gegenstücke; 1′ 5″ hoch, 1′ $3\frac{1}{2}$″ breit. Dieselben werden im von Mannlichschen Katalog der Gallerie zu München und Schleißheim im 2ten Band Nr. 172. und im 3ten Nr. 1556, als von Mariotto Albertinelli, dem Freund und Schüler des Fra. Bartolomeo, aufgeführt, seit einigen Jahren aber auch für J. v. Eyck gegeben. — Sie rühren nach unserer

Ueberzeugung auch allerdings von einem Niederländer her, aber von einem Nachahmer Hemlings aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, welcher zugleich altitaliänische Meister gekannt haben muß. Das eine (Nr. 1556.) welches eine Anbetung der Könige vorstellt, ist nämlich ganz in Hemlings Weise componirt, die Gewandung ähnlich geworfen; ja sogar in den Zügen der Gesichter ist etwas von demselben. Das andere (Nr. 172.) stellt die Beschneidung Christi vor. Das Ganze, besonders eine junge weibliche Figur, hat etwas italiänisches im Karakter, welches denn Anlaß gegeben haben mag, beide Bilder dem Albertinelli zuzuschreiben. So ist auch die Architectur im italiänischen Geschmack. Auf beiden, am meisten jedoch auf dem letzten, ist der Ausdruck der Köpfe unbedeutend und leer; gegen echte Bilder des J. v. Eyck und Hemling die Malerei und Ausführung oberflächlich und flüchtig, die Farben nicht mehr, wie bei jenen, hell und durchsichtig, sondern dunkel und erdigt, besonders die Gesichter von einem lederartigen Braun.

8) Im Besitze des Barons von Keverberg, gegenwärtig zu Antwerpen. Eine Kreuzabnehmung, die Figuren ungefähr $\frac{1}{3}$ lebensgroß *). Joseph von

*) S. eine ausführliche Beschreibung in S. Ursule. p. 163. ff.

Arimathia empfängt in einer Leinwand den Leichnam Christi, zur Linken desselben die Mutter Maria, von Johannes unterstützt; etwas mehr zurück, ein junger Mann, der einen Zipfel der Leinwand hält. Zur Rechten hinter Joseph, drei andere Frauen, darunter Maria Magdalena mit dem Salbengefäße. Zu äußerst auf der linken Seite ein Geistlicher, Nicolaus Ruterus, Probst der Kirche von Arras und Stifter des Collegiums dieses Namens zu Löwen, der Geber des Bildes. Hinter ihm St. Peter und Paul. Im Hintergrunde in einer schönen baum- und wasserreichen von Figuren zu Fuß und zu Pferd belebten Landschaft, eine Stadt, die viel von Brügge haben soll. Der Ausdruck des Schmerzes in mehren Köpfen ist von rührender Wahrheit und Tiefe. Das Bild wurde von dem Besitzer zu Löwen angekauft, woselbst es für J. v. Eyck galt, dafür hielten es auch die Hrn. Boisserée. Hr. von Keverberg gibt es Hemling, weil er dessen Denk- und Behandlungsweise darin finden will, und jener Ruterus erst in der zweiten Hälfte des 15ten und zu Anfange des 16ten Jahrhunderts gelebt hat. Wenn derselbe auf dem Bilde über 30 Jahre alt erscheint, so kann es allerdings nicht von J. v. Eyck herrühren; sonst aber wohl, da er ja höchst wahrscheinlich bis 1470 lebte.

Eine alte und höchst vorzügliche Wiederholung dieses Gemäldes befindet sich in der Sammlung des Hrn. Bettendorf zu Achen. Die Landschaft weicht indeß ab, und Ruterus mit den Aposteln fehlt gänzlich. Nach einer Aehnlichkeit des jungen Mannes, der die Leinwand hält, mit dem Bildnisse Rogiers van der Weyden in den 2 letzten Ausgaben des van Mander, und mit dem auf einer großen Kreuzabnehmung von demselben Meister, welche Hr. Bettendorf ebenfalls besitzt, gibt derselbe es dem van der Weyde. Wir haben das Bild bei dem Baron v. Keverberg nur flüchtig und bei Lichte gesehen, so daß wir nichts Bestimmtes zu entscheiden wagen; nur so viel sind wir überzeugt, daß es wenn nicht von J. v. Eyck, doch von einem seiner besten Schüler herrühren muß, indem es die Strenge, Gründlichkeit und Ausführlichkeit in allen Theilen zeigt, welche nur diese sich noch so erhielten.

Mehre Bilder, welche den Brüdern v. Eyck beigelegt werden, haben wir in der Sammlung des Hrn. Bettendorf und Fochem zu Achen und Cöln gesehen; da sie aber entweder von sehr geringem Umfang, oder von sehr zweifelhafter Echtheit sind, und einige überdem sehr gelitten haben, so halten wir es für überflüssig von jedem einzeln zu handeln, und begnügen uns, zu bemerken, daß

uns, — bei Hr. Bettendorf eine Maria mit dem Kinde, welches mit einem Vogel spielt, vor ihr Johannes in einer Landschaft, und als Flügelbilder St. Agnes und Johannes der Evangelist, und bei Hr. Fochem ein Joseph, welcher, nachdem er das Traumgesicht gehabt hat, zur Maria kömmt um sie zu sich zu nehmen, — als diejenigen aufgefallen sind, welche am ersten von J. v. Eyck herrühren möchten *). Auf dem ersten findet zwischen dem Mittelbilde, und den Flügeln ein merkwürdiger Unterschied statt, indem jenes mehr wie die Bilder zu Gent, diese mehr wie die späteren bei den Hrn. Boisserée, gedacht und gemalt sind. **)

Von Margaretha van Eyck hat man unseres Wissens nichts geschichtlich Beglaubigtes; wohl aber hat man mehre höchst vorzügliche Miniaturgemälde

---

*) Das Letzte ist gegenwärtig im Besitz eines Hrn. Scheibner, Kunsthändlers zu Cöln.

**) In der Gemäldesammlung des Museums zu Rouen, welche besonders aus Gemälden der aufgehobenen Klöster gebildet und durch Descamps Eifer gegen die von Paris aus geforderte Ablieferung der besten Stücke, zusammengehalten wurde, befindet sich unter van Eycks Namen ein schönes Bild: die heilige Jungfrau im Kreise ihrer Familie, umgeben von jungen Mädchen, welche ihr den Brautkranz winden. s. Dawson Turners account of a tour in Normandy (1815. 18. 19.). Lond. 1820. 8. Vol. I. p. 217.

in Handschriften aus dem 15ten Jahrhundert ihr beimessen wollen. So glaubt der Bürger Camus, daß mehre Miniaturen, in einem handschriftlichen Auszug aus der Bibel zu Paris*) von der Margaretha van Eyck herrühren mögen. Das Titelblatt, eine Federzeichnung, welche den heiligen Hieronymus in einem gothischen Gebäude sitzend vorstellt, ist selbst nach der zu p. 24. gegebenen Abbildung noch so schön, und in Haupt- wie in Nebensachen so ganz im Karakter des J. v. Eyck, daß wir sehr geneigt sind, es sogar für eine Arbeit seiner Hand zu halten. Derselben Meinung ist auch Willemin, welcher einige Geräthschaften daraus hat abbilden lassen **). Nur nennt er den J. v. Eyck, wir wissen nicht aus welchem Grunde, daselbst noch, wie Vasari, Johann v. Brügge. Außerdem giebt er noch Malereicen aus dem Roman: Renaud de Montauban, wovon sich die Handschrift in der Bibliothek des Arsenals von Paris befindet (Nr. 244.), für eine Arbeit des J. v. Eyck. Der Text, so noch zu erwarten steht, wird ausweisen, ob dieses vielleicht

---

*) Nr. 6829. der Handschriften der königlichen Bibliothek. S. darüber Notices et extraits des Manuscrits de la Bibliotheque Nationale. Tom. IV. (Paris an LX.) p. 117. ff. und Proben der Miniaturen. p. 124.

**) S. dessen Monumens français inedits. Livrai son IX.

nach einer Notiz darüber im Manuscript selbst geschehen ist. Die Abbildung einer sitzenden Figur *), verräth eine große Vollendung und erinnert in der Tracht, wie in der ganzen Auffassungsweise sehr lebhaft an J. v. Eyck.

In der Revolution wurden mehre Handschriften mit Miniaturen, welche unter Philipp dem Guten in den Niederlanden verfertigt worden, nach Paris gebracht, unter denen sich vor allen ein Roman über Karl den Großen durch außerordentlich schöne Malereien grau in grau auszeichnete. — Auch von diesen meint Camus **), daß sie von Johann van Eyck, oder wenigstens unter seiner Leitung, gemacht sein dürften; da es denn leicht möglich sein könnte, daß sie von seiner Schwester herrührten.

*) Siehe a. a. O.

**) a. a. O. p. 108. f.

Staats-
Bibliothek
Bamberg

Verzeichniß der Druckfehler.

S. 6 Z. 20 l. Coxcis f. Cocxie.
— 9 — 11 — gegeben hätte f. habe.
— 14 — 16 — en nu f. en au.
— 14 — 24 — naar deu f. van deu.
— 16 — 2 — S. f. D.
— 18 — 13 — das Comma hinter andere zu tilgen.
— 26 — 17 — wo er dieses f. wo es dieser.
— 31 — 13 — Selbständigkeit f. Selbstständigkeit.
— 32 — 21 — 1168 f. 1268.
— 35 — 14 — Guido f. Quido.
— 46 — 19 — Parteien f. Partheien
— 64 — 11 ist das Comma der, des zu tilgen.
— 66 — 8 — Gregor f. Gregon.
— 75 — 3 ist die Anmerkung hinter Geldern gehörte hinzuzufügen: die Bemerkung des eigentlichen Geburtsorts des J. v. Eyck hat schon v. Keverberg gemacht.
— 76 — 22 l. nu Schyne f. au Schyne.
— 77 — 22 — hooghe f. hoogne.
— 81 — 20 — Polycletus f. Polycretus.
— 87 — 21 — 1455 f. 1555.
— 93 — 22 — Ristabilmento f. Bistabilmento.
— 95 — 9 — Meizel f. Meziel.
— 99 — 26 — Bottari - Rumohr f. Numohr.
— 100 — 4 — Firenze f. Fievenze.
— 105 — 11 — schlösse f. schließe.

A n z e i g e.

Die Verlagshandlung dieses Werkes empfiehlt den Lesern die nachstehenden, gleichfalls von ihr verlegten Schriften bestens.

Müller, Dr. K. O. (Prof. in Göttingen.) Geschichten hellenischer Stämme und Städte. 1r. Band. Orchomenos und die Minyer. Mit 1 Karte der Thäler des Kephisos und Asopos. gr. 8. 1820. Druckp. 2 Rthl. 16 gr. Velinpapier 3 Rthl. 8 gr.

Briefe in die Heimat aus Deutschland, der Schweiz und Italien, von Friedr. H. von der Hagen. 4 Bände. Mit 2 Kupf. 8. 1818 — 21. Geheftet. (Ladenpreis 5 Rthlr. 20 gr.)

Das vorliegende Reisewerk, welches wir der Aufmerksamkeit des vaterländischen Publikums nicht genug anempfehlen zu können glauben, unterscheidet sich, wie bereits mehrere einsichtsvolle öffentliche Beurtheiler (Wiener Jahrbücher; Jenaische Lit. Zeit.; Hermes) bemerkt haben, von allen ähnlichen Reiseschilderungen und Darstellungen, welche neuerdings über diese Gegenden versucht worden sind, hauptsächlich dadurch, daß es besonders die Kunstdenkmale des deutschen wie des italienischen Mittelalters, namentlich der Baukunst, Bildnerei und Malerei, einer sorgfältigeren Aufmerksamkeit würdigt, und über ihre Form sowohl, als über ihre geschichtliche Entstehung die gründlichsten Forschungen aufstellt. Daneben hat der Verfasser das Leben der Menschen, und manche schöne Sitte und Sage aus voriger Zeit, alte örtliche Erinnerungen, geschichtliche Denkmale, Naturscenen, und vieles Andere, bei seinem Durchfluge aufgefaßt, und in geistreichen Skizzen dargestellt, was nicht blos den Kunstfreund, sondern auch den Freund der vaterländischen Vergangenheit, ja jeden sinnvollen Leser ansprechen muß.

Ueber

Ueber die zweite, vermehrte Auflage der Schrift: **Zur Beurtheilung Göthe's mit Beziehung auf verwandte Literatur und Kunst, von F. E. Schubarth.** 2 Bde. 8. 1820. Weiß Druckp. 3 Rthl. 12 gr. Schweizerp. 5 Rthl.

äußert sich Goethe, in einem seiner Schreiben an den Verfasser: „Er komme sich vor, als ob er durch einen Doppelspath seine „Persönlichkeit in zwei Bildern gewahre, wobei es ihm schwer „sei, das Ursprüngliche und Abgeleitete zu unterscheiden. Für „das eine könnten seine eigenen Werke gelten, für das andere „die unternommene Schubarthsche Auslegung. Mit Ungeduld erwarte er den zweiten Band, um das aufgeregte Interesse zu stillen."

Ein neues Schreiben Goethe's, enthält in Bezug auf den zweiten Band: „die freudige Anerkennung eines über alles, was „den menschlichen Geist überhaupt nur interessiren könne, gleichmäßig sich verbreitenden Bestrebens."

Außer der Betrachtung über Goethe's Werke, verbreitet sich der Verfasser noch über sämmtliche Zweige der neueren Literatur, indem er nach den verschiedensten Richtungen, jenen allgemeinen Mittelpunkt menschlichen Strebens nachzuweisen sucht, von dessen Festhaltung oder Abweichung sowohl das erfreuliche Gedeihen von Literatur und Kunst, wie ihr Sinken und endlicher Untergang allein sich ableiten läßt.

Eine ausführliche Uebersicht des gesammten Inhalts, welche zugleich zur Absicht hat, auf das eigentliche Haupt- und Grund-Thema, welches in beiden Bänden verarbeitet worden, hinzuweisen, ist zur Erleichterung des Lesers, dem ersten Bande beigegeben.

Schubarth, K. E., Homer und sein Zeitalter. 8. 1821. Druckp. 1 Th. 12 gr. Schweizerp. 2 Rthl.

Diese unter 5 Nummern gebrachte Arbeit zerfällt in zwei Haupttheile. Hievon hat der erste, welcher die Nummern 1 — 4 befaßt, zur Absicht, der Betrachtung Homerischer Poesie einen freien Standpunkt vorzubereiten. Im zweiten Theile beginnt

unter Nummer 5, die eigentliche Auseinandersetzung, rein auf Homerische Poesie bezüglich. Drei Unterrubriken, welche wieder mehrere Abtheilungen begreifen, haben folgende Ueberschriften: I. Umschreibung Homerischer Zustände. II. Ueber Richtung, Zweck und Vaterland Homerischer Poesie. III. Widersprüche und Zweifel neuerer Kritik gegen die Einheit und Ganzheit der Homerischen Epen. — Hierauf folgt eine Uebersicht der Epochen Griechischer Geschichte. Zusätze und Anmerkungen vertreten die Stelle von Excursen.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Waagen, Gustav Friedrich,

Ueber Hubert und Johann van Eyck

Breslau 1822

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.Bg.o.187
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11708419-6